Münster. 1928, № 25

Phil. Diss.

Germanistik

Studien
zur Novellentechnik des Ferdinand v. Saar.

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster i. Westf.

vorgelegt von

Eduard Lütgen
aus Unna i. Westf.

Tag der mündlichen Prüfung: 4. Februar 1927.
Dekan: Professor Dr. von Salis.
Referent: Professor Dr. Schwering.

1 - 9 - 2 - 8

Gedruckt in der Werkdruckerei von Robert Kleinert in Quakenbrück

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern
in dankbarer Verehrung

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554813_0124

Inhalt.

Literatur-Verzeichnis.

Saar v., Ferdinand: Sämtliche Werke 12 Bände, herausgegeben von Jakob Minor, Leipzig 1913.

Berger, Alfred von: Oesterreichische Rundschau 12. Band, I. Heft, 36 ff.

Bettelheim: Einleitung zu Saars gesammelten Werken.

Hammer, W. A.: Jahrbuch des Scheffelbundes „Nicht rasten und nicht rosten", Stuttgart 1894 Seite 94 ff.

— Literaturbilder fin de siècle, herausgegeben von A. Breitner, 2. Bändchen, Leipzig 1898.

Heyse, Paul: Neuer deutscher Novellenschatz. Bd. 7.

Hruschka, Ella: Grillparzer Jahrbuch 12, 77 ff.

Lothar, Dr. Rudolf: Kritische Studien zur Psychologie der Literatur S. 203 ff. Breslau 1895.

Meyer, R. M.: Grundriß der neueren deutschen Literaturgeschichte, Berlin 1902, Nr. 3591—3603.

Minor, Jakob: Ferdinand v. Saar, Eine Studie. Leipzig 1898.

Müller-Guttenbrunn: Kalender des Deutschen Schulvereins auf 1893, Wien S. 29 ff.

— „Ferdinand v. Saar" in Bühne und Welt, 1906, Bd. 8 Septemberheft.

Necker, Moritz: Briefe von Saar (an Necker), Oesterreichische Rundschau 16. Bd., 3. Heft S. 194 ff.

Poppenberg, Felix: Nation XIV, S. 350.

Rabenlechner: M. M. Hamerling und Marx Heimgarten 1906. IX. und X. Heft.

Rüttenauer: Zeitiges und Streitiges. Heidelberg 1895 S. 63 ff.

Schellander, Irene v.: (Ferdinand von Saar an Friedrich Marx, Heimgarten 1907). S. 362 ff.

Schönbach, Anton: Ueber Lesen und Bildung, Graz 1905 S. 183 ff.

Sittenberger, Hans: Studien zur Dramaturgie der Gegenwart, München 1898, S. 152 ff.

Thaler, Karl v.: In Franzos' „Deutscher Dichtung". II. Band S. 364 ff.

Walzel, Oskar Franz: Deutsche Literaturzeitung 1898. Sp. 1309 ff.

Zur Technik der Erzählung:

Badlow, Ernst: Der Stil Rudolfs von Ems in seiner Weltchronik, Diss. Greifswald 1911.

Baumgarten, Bruno: Stefan George. Eine stilistische Untersuchung. In den „preuß. Jahrbüchern". Berlin 1907, S. 428 ff.

Bertram, Ernst: Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik. Dortmund 1907.

Blankenburg, v. Christian Fr.: Versuch über den Roman. 1774.

Bracher, Hans: Rahmenerzählung und Verwandtes bei G. Keller, C. F. Meyer und Theodor Storm. Leipzig 1909.

Gerber: Die Sprache als Kunst, Bromberg 1871.

Meyer, R. M.: Deutsche Stilistik, München 1913.

Minde-Pouet, Georg: Heinrich v. Kleist, seine Sprache und sein Stil. Weimar 1897.

Offergeld, Käthe: Marie v. Ebner-Eschenbach. Untersuchungen über ihre Erzählungstechnik. Diss. Münster 1917.

Riemann, Robert: Goethes Romantechnik, Leipzig 1902.

Schwetje, Josef: Stilistische Beiträge zu Friedrich Hölderlins Hyperion. Diss. Greifswald 1911.

Uhl, Willo: Beiträge zur stilistischen Kunst der „Theologia Deutsch". Diss. Greifswald 1912.

Waldhausen, Agnes: Die Technik der Rahmenerzählung bei Gottfried Keller. Berlin 1911.

Walzel, Oskar: Die Kunstform der Novelle. Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht. Leipzig-Berlin 1915.

Weise, Oskar: Aesthetik der deutschen Sprache. Leipzig 1903. —

Einleitung.

Aus der Reihe der deutschen Dichter, die uns Oesterreich geschenkt hat, ist Ferdinand v. Saar den weiteren literarisch interessierten Kreisen — insbesondere der Nachwelt — unbekannt geblieben. Seine Werke haben sich nicht im Sturm die Oeffentlichkeit erobert, andere leuchtende Erscheinungen am Dichterhimmel haben seinen Stern verdunkelt.[1]) Und doch verdient Saar es nicht, daß seine Werke so wenig gelesen werden, so daß er heute zu den Dichtern gehört, die nicht allgemein bekannt sind. Als Dramatiker, als Lyriker, als Erzähler hat er gezeigt, daß in ihm ein wahrer Dichtergeist lebte. Saar selber hat von sich geglaubt, daß seine eigentlichste Veranlagung ihn zum Dramatiker bestimmt habe. Immer wieder hat sich der Dichter an der Gestaltung verschiedenster dramatischer Stoffe versucht, und immer ist ihm Mißerfolg beschieden gewesen, so daß die meisten seiner Dramen nicht einmal aufgeführt worden sind. Laube z. B. hat Saars Erstlingswerk barsch zurückgewiesen.[2]) Doch hat es dem Dramatiker auch nicht an günstigen Beurteilern gefehlt. Ella Hruschka, die ein überschwängliches Urteil Hamerlings in einem Aufsatz über Saar

---

[1]) Schönbach (in „Ueber Lesen und Bildung“ S. 183) glaubt, daß die Ursache für die zögernde und fast widerwillige Anerkennung Saars zu einem Teil gewiß daran liegt, „daß er es allezeit verschmäht hat, der Eitelkeit kritischer Zeitungsschreiber das Lob abzuschmeicheln“, und er habe andererseits es nicht vermocht, „von seinem schwerflüssigen Wesen den heiteren Ausdruck ungemischter Lebensfreude zu erzwingen, der die Lesermasse werbe“. Diese Gründe mögen in der Tat einen Teil der Zeitgenossen Saars zur Zurückhaltung seinen Werken gegenüber bestimmt haben. Jedoch die Hauptursache scheint mir die zu bleiben: Saar steht in seiner dichterischen Bedeutung anderen nach, und er besaß allerdings auch nicht die Fähigkeiten, die ihm eine zeitweilige allgemeine Anerkennung verschafft hätten.

[2]) Verwiesen sei auf Alfred Berger a. a. O. S. 38 ff.

anführt,[3]) ist der Ansicht, daß Saar hauptsächlich an der Wahl seiner Stoffe gescheitert sei. Beide Wertungen erscheinen mir aber die dramatische Befähigung des Dichters zu überschätzen. Gewiß war die Stoffwahl zum Teil für den Augenblick nicht günstig; so hat den Heinrichsdramen das Zensurverbot eine Aufführung unmöglich gemacht. Aber der Mißerfolg ist im tiefsten Grunde doch auf einen Mangel an dramatischer Kraft der Dichtungen zurückzuführen, wie auch im Urteil eines Berufenen ausgesprochen ist: Jakob Minor sagt mit Recht bei einem Vergleich zwischen Wildenbruch's und Saar's Heinrichsdramen: „Wildenbruch erscheint ganz gewiß als das stärkere Theatertalent; Saar aber ebenso gewiß als der bedeutendere Dichter." Seine Dramen haben dichterische Werte, die anerkannt werden müssen und ihnen poetische Bedeutung immer verleihen werden. — Ihr lyrischer Gehalt weist auf seine Gedichte hin, von denen 1882 in erster Auflage und 1888 in zweiter vermehrter Auflage ein kleiner Band erschien, der Schöpfungen enthält, die mit zu den bedeutendsten Werken Saar's gehören und die ihm einen bleibenden Platz in der deutschen Literatur sichern; namentlich die Gedichte, über denen ein elegischer Hauch ruht, sind tief empfunden und mit Meisterschaft gestaltet. Erwähnt sei hier das stimmungsvolle Herbstlied:

„Der Du die Wälder färbst,
Sonniger milder Herbst,
Schöner als Rosenblühn,
Dünkt mir Dein sanftes Glühn.

Nimmermehr Sturm und Drang,
Nimmermehr Sehnsuchtsklang,
Leise nur atmest Du,
Tiefer Erfüllung Ruh.

[3]) Ella Hurschka a. a. O. S. 103. Hamerling sagt in einem angeblich an Ada Christen gerichteten Briefe: „Sie verkehren mit Ferd. von Saar? Halten Sie ihn hoch — er ist ein gewaltiger Poet. Sagen Sie ihm gütigst, daß ich seinen „Hildebrand" gelesen, und daß ich bei keinem Dramatiker, bei gar keinem, weder altem noch neuem einen so kernigen lebens- und charaktervollen Dialog gefunden wie bei ihm. Sobald ihm die Stoffwahl völlig glückt und eine durchgehends wirksame Gliederung der Komposition, und er das Flügelroß seiner Phantasie nicht so ängstlich zum Ackergaul auf dem Felde der buchstäblich treuen historischen Wahrheit macht, sondern ihm den Flug vergönnt, der dem Geflügelten gebührt — dann steht er als der lang erwartete Messias des deutschen Dramas da und ragt hinaus über Schiller und Kleist. Graz, 22. März 1865."

Aber vernehmbar auch,
Klaget ein scheuer Hauch,
Der durch die Blätter weht,
Daß es zu Ende geht."

„In Wirklichkeit war Keim und Kern alles poetischen Schaffens in Saar Stimmung, lyrische Grundstimmung. Sein Bestes, Eigenstes, Echtestes erwuchs immmer und überall aus seinem Ich."[4]) In dieser Hinsicht bestehen enge Zusammenhänge zwischen seinen Novellen und seiner Lyrik. Sowohl Stoff als auch Personen und Motive der lyrischen Gedichte kehren häufig in den Erzählungen wieder. Solche Berührungspunkte zeigt bereits Minor auf.[5]) Während die Beziehungen zwischen Saars Novellen und Gedichten wesentlich inhaltliche sind, zeigen die Dramen des Dichters Züge, die von der novellistischen Technik übernommen sind;[6]) sie haben zum Teil den Mißerfolg seiner Dramen verursacht. In seinen Bühnendichtungen wird oft erzählt, was der Dramatiker hätte in Handlung umsetzen müssen, manche Szenen haben ausgesprochen novellistischen Charakter.[7]) Seine Dramen lassen erkennen, daß er wie Heyse zu Unrecht seine dramatische Begabung gegenüber der lyrischen und epischen für die ausgeprägteste hielt. Man kann sogar behaupten, daß manche Schwächen seiner Bühnenwerke auf seine novellistische Fähigkeit hinweisen, deren Erörterung das Folgende dienen soll.

---

[4]) Bettelheim, Einleitung zu Saars ges. Werken S. 115.

[5]) „Wie der Dichter dort die einsamen Sonderlinge aufsucht, so preist er hier (in den Gedichten) die Armen im Geiste selig, auf die leerer Gewissensdünkel mit Verachtung herabsieht, und weiter: „Wie er in den Novellen so oft als Vertrauter geheimer Leiden erscheint, so fordert er hier die anderen auf, sich an seiner Brust auszuweinen, als eines, der selbst Leiden erfahren hat." Minor a. a. O. S. 104.

[6]) Das Gleiche läßt sich bei Heyse feststellen.

[7]) Von dem Volksdrama „Eine Wohltat" sagt Minor: „Das einfache Motiv hat Saar mit dem Aufgebote seiner ganzen Kraft, aber wiederum mehr mit novellistischen als mit dramatischen Hilfsmitteln glaubhaft zu machen unternommen." — Minor a. a. O. S. 18.

Aufbau der Erzählungen.

Rahmennovelle und nackte Novelle.

Unter Saars Novellen finden sich Erzählungen, welche die eigentliche Geschichte in einen Rahmen kleiden und solche, die unvermittelt ohne Rahmen die Geschichte darstellen. Die ursprünglichste Form der Erzählung ist die letztere, wie bei näherer Ueberlegung einleuchtet. Jene ist mehr ein literarisches Erzeugnis, diese ist der Wirklichkeit, dem täglichen Leben entnommen. Eine Gesellschaft von Menschen erzählt sich zur Unterhaltung oder zu irgend einem anderen Zwecke eine Geschichte, und diese Situation liefert den Anlaß zur Erzählung, sie gibt den Rahmen. Ferdinand v. Saar, der in seinen Novellen Selbsterlebtes, Selbstgeschautes darstellt, liebte darum ganz besonders diese Form, die in hervorragender Weise Wirklichkeitsvorstellungen weckt. Es sind von seinen 32 Novellen 11 ohne jede Einkleidung. Die nackte Erzählung wirkt objektiv, unpersönlich, wogegen der Rahmen der Novelle ein subjektives, persönliches Gepräge gibt.

Künstlerische Absicht des Rahmens.

Rein künstlerische Absichten mögen aber den Dichter auch zu Rahmenerzählungen bestimmt haben. Der Rahmen gibt dem epischen Gemälde oft erst das Bildmäßige, feste Linien umschließen es und lassen an Stelle des Verschwimmens und langsamen Verwischens feste Grenzen treten: Das Bild erhält eine größere Tiefe. Auch wird der Leser einer Rahmennovelle gezwungen, seine Gedanken, seinen Sinn auf ein abgegrenztes Gebiet zu lenken, und so kann sich sein Denken auf diesen Raum konzentrieren, kann mehr in die Tiefe dringen. Ich nenne hier etwa die Novelle „Ginevra“: Die knappe Einkleidung wirkt wie ein einfacher, schwarzer Rahmen. In einer Novelle wie „Innozens“, wo der Rahmen bald umfangreicher ist als die Einlage, hat er natürlich noch andere Bedeutung neben dieser.

Die Rahmenform ermöglicht ferner dem Dichter unmittelbar seelisches Geschehen darzustellen.[1]) Der Erzähler berichtet uns ein eigenes Erlebnis und kann es darum lebendig darstellen. So kann eben nur „Herr Fridolin" seine brennende Zuneigung zur verführerischen Milada wiedergeben. Andererseits kann der Erzähler leidenschaftliche Erregungen bei der späteren Betrachtung seines Erlebnisses mildern. Die grellen Farben kann er dämpfen. Und gerade darin ist Saar, der weiche und versöhnende Dichter des Herbstes, des Abendfriedens, des milden Mondscheins, Meister. Obwohl seine Helden oft in stärksten Affekten handeln, stoßen sie niemals ab. Wie gefaßt berichtet der Poet,[2]) den ein so schwerer Schicksalsschlag getroffen, dem Freunde in seinen Briefen von seinem Verhängnis, das er nicht zu ertragen weiß! Mit welch' weichen Farben zeichnet der Hofrat im „Sündenfall" (X S. 273) seinen Zustand nach dem Tode der Seraphine, als er glaubte, nicht mehr weiter leben zu können.

Der Rahmen bietet dem Dichter endlich die Möglichkeit, über Personen oder Handlung der Innenerzählung Betrachtungen anzustellen.[3]) Eine solche Betrachtungsart kann entweder die Wirkung, die der Dichter beabsichtigt, unmittelbar noch mehr herausstellen oder mittelbar durch Kontrastwirkung steigern. Diese Art der Technik hat Saar bei der „Geigerin" angewandt: „Warum war sie nicht so klug und brav wie ihre Schwester Anna, die nun glückliche Gattin und Mutter ist? Warum war sie nicht so klug und schlecht wie ihre Schwester Mimi, die gegenwärtig als Chansonettensängerin die Welt durchreist und mit Gold und Diamanten überschüttet wird? Warum! Das ist die große Frage, auf welche weder unsere Philosophen und Moralisten, noch die stelzbeinigen Theaterfiguren unserer modernen Dramatiker eine Antwort zu geben wissen ...." Er schließt seine Betrachtung über die Unglückliche: „Das ganze Weh der Erde stieg vor mir empor, es wogte wie ein dunkles Meer, und obenauf schwamm mit blassem Antlitz und feuchten Locken die Leiche der Geigerin." (VII, S. 197.) Dieses Gefühl haben die Reflexionen im Dichter und im Leser geweckt, ihr Zweck ist erreicht: Die gewaltige Tragik der Erzählung steigt in ihrer ganzen Größe noch einmal vor uns auf. Als Beispiel dafür, daß durch Kontrastwirkung das Motiv der Erzählung verdeutlicht wird, weise ich auf den Schluß der

---

[1]) Siehe Käthe Offergeld a. a. O. S. 58.

[2]) „Marianne" S. 107.

[3]) Bei den Romantikern finden wir im Rahmen oft solche Betrachtungen als „romantische Ironie".

Novelle „Die Heirat des Herrn Stäudl“ hin: Nach dem Bericht des Stäudl, der den Gerichtsrat und auch den Leser erschüttert hat, fragt der Richter einen jungen Doktor jur., der zugleich Dichter ist, ob ihm das Geständnis des Stäudl nicht Stoff für eine Novelle biete, daraufhin: „Der junge Mann zog seine Nase in die Länge und die stark gewölbten Brauen noch höher hinauf, so daß sie über den kalten unbeweglichen Augen zwei Rundbogen bildeten. „Nun ja,“ sagte er mit einem geringschätzigen Achselzucken, „aber ich befasse mich nur mit Zukunftsmenschen, und dieser Stäudl ist nichts als ein atavistischer Schwachkopf, der an Größenwahn leidet und überdies mit verlarvter Epilepsie behaftet ist.“ Der Rat sah ihn an, ohne etwas zu erwidern. Dann nahm er Hut und Ueberrock und ging.“ (XI, S. 150.) So wie diese Betrachtung auf den Rat einwirkt, werden auch wir beeinflußt. Wir wenden uns mit Entrüstung von dem kaltherzigen Urteil des Doktors ab und bringen dem Helden der Erzählung ein mitleidiges Interesse entgegen.

Inhalt des Rahmens.

Der Rahmen einer Erzählung ist nicht Selbstzweck. Sein Zweck ist, der Erzählung zu dienen. Er leitet auf die mannigfachste Art zur Geschichte über. Doch an dieser Stelle muß schon gesagt werden, daß der Dichter in der Anlage und auch im Stoff seiner Novellen nicht sehr vielseitig ist, hier steht er zweifellos hinter unseren großen Novellisten, z. B. hinter Storm, C. F. Meyer und Gottfried Keller zurück. Doch muß anerkannt werden, daß er in seinem beschränkten Kreise Meister ist.

Technik der Bekanntschaft.

Saar liebt es, sich der Technik der Bekanntschaften zu bedienen. Er lernt irgendwo und irgendwie jemanden kennen, der ihm die Geschichte seines oder eines anderen Lebens oder ein Stück daraus erzählt. Bisweilen ist dieser Erzähler auch ein Freund des Dichters, dessen Bekanntschaft er voraussetzt. Eine solche Situation des Bekanntwerdens ist im Rahmen dargestellt, der nun auch der Charakteristik des Erzählers dient. Ein Anlaß zur Erzählung tritt ein, und die eigentliche Erzählung beginnt. Dieses Schema hat ein sehr großer Teil der Rahmen in den Saarschen Novellen: „Innozens“, „Die Geigerin“, „Der Exzellenzherr“, „Fridolin und sein Glück“, „Dr. Trojan“, „Sündenfall“, „Die Brüder“, „Der Brauer von Habrovan“, „Die Familie Worel“ und „Sappho“.

In „Dr. Trojan", „Der Brauer von Habrovan", „Die Familie Worel", „Sappho" wird die Bekanntschaft schon vorausgesetzt. Im „Brauer von Habrovan" und „Dr. Trojan" erzählt Dr. Hulesch, den der Dichter seinen Freund nennt. In „Die Familie Worel" gibt uns der Graf Erwin, der uns bereits in den „Dissonanzen" begegnete, uns also nicht mehr fremd ist, den Bericht. In „Sappho" ist es ein Bekannter des Dichters, der nicht besonders genannt wird. Diese Bekannten sind nicht direkt charakterisiert, obwohl natürlich ihre Ansicht, die sie äußern, ihren Charakter zeigt. Im „Sündenfall" ist der Erzähler dem Dichter bekannt, aber dieser hält es für nötig, eine Charakteristik von ihm zu geben. Eine zufällige Bekanntschaft mit dem Erzähler ist in dem Rahmen von „Innozens", „Geigerin", „Exzellenzherr", „Herr Fridolin und sein Glück", „Dr. Trojan" und „Die Brüder" dargestellt. Im Kaffeehaus lernt Saar den Walberg („Die Geigerin"), den Exzellenzherr, Fridolin kennen. Dr. Trojans Bekanntschaft macht er in einem Kramladen. Innozéns, den Priester, lernt er als Offizier beim Wachtdienst auf der Wyschehrader Zitadelle kennen, den Erzähler von der Novelle „Die Brüder" draußen auf dem Lande bei einem Spaziergange, als er sich auf der Bank vor dem Hause des Pächters ausruhen will. Alle diese zufälligen Bekanntschaften werden des Näheren charakterisiert. Der Bildung, dem Temperament nach sind sie verschieden, aber sie haben alle einen gleichen Wesenszug, die weiche, lyrische Veranlagung des Dichters. Ihre unterschiedlichen Charaktere ermöglichen dem Novellisten, seine einzelnen Erzählungen mannigfaltig zu gestalten. Der geistig hochstehende Walberg („Die Geigerin") erzählt anders als der einfache Bauer der Novelle „Die Brüder". Jener vermag seiner Erzählung viel mehr eine bestimmte Zielstrebigkeit zu geben, er kann Reflexionen anstellen, wogegen der einfache Pächter schlicht und einfach Tatsachen und Ereignisse aneinanderreiht. Ich erwähnte schon, daß die meisten Erzähler einen dem Dichter verwandten Wesenszug besitzen. Sie sind abgeklärt, sanft und ruhig; hier zeigt sich auch wieder die Einseitigkeit Saars, die zugleich Schwäche und Stärke ist; diese Charakterzüge ermöglichen eben seinen Helden, die Darstellung ihrer heftigen seelischen Erschütterungen zu mildern und zu dämpfen.

Eine schwierige Aufgabe ist es, zu motivieren, daß ein vor kurzem noch fremder Mensch dem Dichter seine intimsten Erlebnisse erzählt. Man kann aber wohl sagen, daß diese Motivierung Saar im allgemeinen gut gelungen ist. Eine längere Bekannt-

schaft geht dem Augenblick, in dem der Erzähler dem Dichter ein Stück seines Lebens offenbart, voraus. So in „Innozens", „Die Geigerin" und „Exzellenzherr". Während er in diesen Erzählungen, in denen Leute gebildeten Standes berichten, den Vertrauensakt sorgfältig vorbereitet, ist dies in „Fridolin" und „Die Brüder", wo Menschen niederen Standes aus ihrem Leben berichten, nicht notwendig gewesen. Die Situation zwingt hier gleichsam die Menschen. Eine Wendung des Gespräches, eine zufällige Aeußerung veranlassen den Erzähler, in einer Geschichte auf den gesprochenen Gegenstand einzugehen. Immer ist in einem offenen Charakter das Vertrauen zum Dichter begründet, und daß sie gerade dem Dichter von ihrem tiefsten Erleben berichten, ist uns vor allem begreiflich, dem Dichter, der sagen kann:

„O wein Dich aus an meiner Brust,
Laß in Dein Herz mich sehen,
Und wärst Du noch so schuldbewußt:
Ich kann Dich ganz verstehen."

Anlaß zur Erzählung.

Es soll noch einiges über den Anlaß zur Erzählung gesagt werden, den Saar im Rahmen gibt. Auch hier lassen sich wieder einige Gruppen herausschälen. In einer ersten Gruppe erinnert das unvermutete Wiedersehen mit einem Menschen oder ein plötzlich wiedergefundener Gegenstand den Erzähler an die ganze Kette der sich daran knüpfenden Ereignisse. In „Haus Reichegg" sieht der Dichter vom Fenster eines Krankenzimmers die Tochter des ehemaligen Staatsrates Reichegg, und unwiderstehlich taucht in dem Dichter die Erinnerung auf. Er denkt an ein früheres Erlebnis, das er auf Haus Reichegg hatte, und die Geschichte entwickelt sich vor unseren Augen. Ebenso in „Der Hellene" und in „Hymen" begegnet Saar unerwartet Menschen, die vor seinem geistigen Auge die Erzählung entstehen lassen. In „Exzellenzherr" hat der Erzähler ein Briefchen gefunden, das ihn an ein Stück seiner Jugend denken läßt und ihn veranlaßt, dem Dichter aus seinem Leben zu erzählen.

Eine zweite Gruppe ließe sich bilden, in welcher der Ausgang eines Helden Anlaß zur Erzählung geworden ist. Hierher gehören die „Geigerin" und „Die Familie Worel", sowie „Die Brüder" und „Fridolin". In allen diesen ist der Ausgang vorweggenommen.

Eine dritte Gruppe in Hinsicht auf den Anlaß zur Erzählung bilden „Die Steinklopfer“, „Sappho“ und der „Brauer von Habrovan“; bei diesen Erzählungen soll die Einlage einen philosophischen Gedanken, der im Rahmen dagestellt ist, stützen und erläutern. So weckt in den „Steinklopfern“ der Anblick der Semmeringbahn den Gedanken an die Not und die Mühsale der Tausende von Arbeitern, die an ihrer Vollendung mitgeschafft haben. „Um zu zeigen, wie Leid und Lust jedes Menschenherz bewegen und daß sich überall im kleinen abspielt die große Tragödie der Welt“ (VII, S. 714) erzählt der Dichter die Geschichte. Im „Brauer von Habrovan“ veranlaßt die Ermordung einer Frau durch ihren eifersüchtigen Gatten den Erzähler, die Behauptung aufzustellen: „Jeder, der eifersüchtig ist, hat auch Grund es zu sein,“ und er läßt sich zu der Erzählung eines Falles herbei, den er vor Jahren miterlebte.

Das uralte Motiv: Die Erzählung einer Geschichte zur Unterhaltung der Gäste hat der Dichter nur zweimal, in der „Troglodytin“ und in „Ginevra“, zum Bau eines Rahmens benutzt. Diese Rahmenform ist künstlerisch nicht wertvoll, weil man jede beliebige Erzählung in diesen Rahmen einfügen kann.

Reinen Bekenntnischarakter hat nur „Innozens“. Der Priester sagt zum Dichter: „Ich habe noch etwas auf dem Herzen, das ich Ihnen schon vor fast einem Jahre einmal mitzuteilen versprochen. Ich will es jetzt tun; denn mir ist, als sollte ich Ihnen beim Scheiden das Bild ergänzen, welches sie von mir, ich weiß es, freundlich im Gedächtnis bewahren werden.“ (VII, S. 42.)

In „Heirat des Herrn Stäudl“ ergibt sich der Anlaß der Erzählung aus der Situation: Stäudl steht als Angeklagter vor Gericht und hat sich wegen Ermordung seiner Frau zu verantworten und erzählt zur Rechtfertigung seine Geschichte.

Der Ausgangspunkt der Erzählung, den Saar uns im Rahmen gibt, ergibt sich gut motiviert aus der Situation, aus dem Gespräch des Dichters mit dem Erzähler oder einer Betrachtung des Dichters. Ueber den Inhalt der Rahmengespräche und Betrachtungen soll noch ein Wort gesagt werden. Langatmige und ermüdende Dialoge, die uns die Romane des 18. Jahrhunderts zu so einer schweren geistigen Kost machen, finden wir bei Saar nicht. Der Leser unserer Zeit, dem die Zeitung das geistige Leben der Gegenwart widerspiegelt, vermag es nicht, lange Betrachtungen und Reflexionen über Dinge, welche keinen unmittelbaren Zusammenhang mit der Erzählung haben, zu ertragen. Saar

bringt in seinen kurzen Rahmengesprächen solche Stoffe, die irgendwie mit der Erzählung in Beziehung stehen. So unterhält sich der Graf in „Familie Worel“ mit dem Dichter über die soziale Frage, über die Frage der Industrialisierung, bis der Diener die Nachricht bringt, daß Olga Worel bei den Arbeiterunruhen ein Opfer des Kampfes zwischen Militär und Anarchisten geworden ist.

Inhalt der Rahmengespräche.

Philosophische Gedanken sind im Rahmen von „Fridolin“ und „Haus Reichegg“ behandelt. Literarische Fragen treten uns im „Sündenfall“ und in der Novelle „Sappho“ entgegen. Hier ist von dem modernen Frauenschrifttum die Rede und von seiner schrankenlosen Erotik, die sich in ihm kundgibt. Dort vergleichen der Dichter und der Erzähler Turgenjew und Tolstoi und unterhalten sich über den Wechsel und die Vergänglichkeit des literarischen Ruhmes.

In der Novelle „Der Hellene“ werden wir in die Ausstellung der „Sezession“ geführt, wo der Dichter Klingers Beethoven betrachtet und den Eindruck des Bildwerkes wiedergibt.

Im „Innozens“ rührt der Dichter an eine Frage, die das gebildete Oesterreich seiner Zeit tief bewegte, die Stellungnahme zum päpstlichen Konkordat. Eine Unterhaltung über die Pflichten und Schwierigkeiten des Priesteramtes hat sich zwischen dem Dichter und dem Priester entsponnen. Die Worte klingen dem Dichter außerordentlich überraschend aus dem Munde eines katholischen Priesters. Saar zeigt damit, daß seine Anschauung, die der Priester vorgetragen, nicht ganz in Einklang stand mit der allgemeinen Zeitauffassung. Die brennendsten Zeitfragen werden in den Rahmengesprächen angerührt; zu Fragen des Sozialismus, der Zivilisation, der Kirche, der Zeitreligion, der modernen Literatur und des Zeitgeschmackes nimmt unser Dichter Stellung.

Rahmenschlußstück.

Das Rahmenschlußstück dient bei Saar gewöhnlich einem eindeutigen Zweck, es bringt uns fast immer den Ausgang der Helden der Erzählung. Dieser Bericht ist oft mit philosophischen Gedanken, mit Reflexionen über seine Helden und ihr Schicksal verknüpft.[4]) Oefter greift der Schluß auf einen Gedanken des An-

[4]) Siehe oben S. 8.

fangs zurück, so wird in „Sappho“ das Gespräch über den modernen Frauenroman wieder aufgenommen. „Fridolin“ schließt mit einem nochmaligen Blick auf den Helden, und der nun durch die Erzählung begründeten Feststellung, daß es trotz der Leiden und der Nichtigkeit des Daseins wahrhaft Glückliche gibt. Im Schlußstück des „Sündenfalls“ urteilt der Hofrat über die Beziehungen einer jungen Dame zu einem Porträtmaler: „Auch ein Sündenfall“ (X S. 273). Diese Parallele verfolgt denselben künstlerischen Zweck, wie die Verdeutlichung des Motivs der Innenerzählung in „Hymen“, durch die Darstellung einer entgegengesetzt verlaufenden Handlung.

Form des Rahmens.

Man unterscheidet Erzählungen mit echtem, unechtem und mit unvollständigem Rahmen. Für die Definition der unechten Rahmenerzählung herrscht keine Uebereinstimmung. Hans Bracher, in seiner Abhandlung „Rahmenerzählung und Verwandtes bei Gottfried Keller, C. F. Meyer und Th. Storm“[5]) nennt den offenen Rahmen, der ein Anfangsstück aber kein Schlußstück besitzt, den unechten. Ich nenne diesen Rahmen den unvollständigen, schließe mich der Ansicht Agnes' v. Waldhausen an,[6]) die eine Rahmenerzählung dann unecht nennt, „wenn die Einlage nur eine chronologische Verschiebung der zur Gesamthandlung gehörenden Tatsachen bedeutet, unabhängig davon, ob der Rahmen unvollständig oder offen ist“. Agnes von Waldhausen weist mit Recht darauf hin, daß oft der Rahmen nur Mittel ist, den einfachen, chronologisch ansteigenden Aufbau zu umgehen. Dies verdeutlichen auch Saars unechte Rahmenerzählungen: „Vae Victis“, „Tambi“, „Geschichte eines Wiener Kindes“ und „Dr. Trojan“. Von diesen sind die ersten drei gleichgebaut. Uns wird ein Bild gezeigt, das aus der chronologischen Entwicklungskette herausfällt. Das Stück des Werdeganges, das vor diesem ersten Rahmenbilde liegt, gibt uns eine folgende Erinnerungsfiktion. In der „Geschichte eines Wiener Kindes“ wohnt der Dichter einer Trauung bei. Der Anblick der Braut erinnert ihn an eine frühere Bekanntschaft mit der Wienerin. Mit dem Dichter zurückschauend erfahren wir, was zum Verständnis der Situation nötig ist. Aehnlich im „Tambi“, wo der Dichter eine Erzählung plötzlich abbricht mit der Bemerkung: „Doch ehe ich

---

[5]) Bracher a. a. O. S. 70.

[6]) Agnes v. Waldhausen a. a. O. S. 2 und Bracher a. a. O. S. 69.

hier fortfahre, muß ich vorerst weiter zurückgreifen“ (VIII, 83). Einen abweichenden Bau hat die unechte Rahmenerzählung „Dr. Trojan“, wo uns sehr ausführlich das Anfangsstück des Rahmens mit dem Leben des Helden vor der tragischen Katastrophe bekannt macht. Diese Novelle weist ein ordentliches Rahmenschlußstück auf. Wenn dieses fehlt, wie bei der Erzählung „Marianne“, sprechen wir von einem unvollständigen Rahmen.

Umfang des Rahmens.

Ihrem äußeren Umfange nach sind die Rahmen der Saarschen Novellen sehr verschieden. „Marianne“ und die „Troglodytin“ haben ein Rahmenanfangsstück, das nur aus einigen Zeilen besteht, wogegen der Rahmen von „Innozens“ bald den Umfang der Innenerzählung hat und auch Eigenwert besitzt. „Hymen“ bringt ein ausführliches Schlußstück, das die Tochter der eigentlichen Heldin in ihrem Schicksale begleitet und eine selbständige Erzählung ausmacht.

Ich- oder Er-Form des Rahmens.

Mit großem Geschick hat der Dichter seine Rahmen gestaltet, und die meisten tragen sein subjektives Gepräge, sie sind in Ichform geschrieben. Nur einige Erzählungen haben einen objektiven Charakter: Der Dichter tritt in ihnen nicht auf; hierher gehören die Erzählungen mit den knappen Rahmen „Marianne“, „Die Steinklopfer“, „Die Troglodytin“, „Ginevra“ und „Die Heirat des Herrn Stäudl“. Der unechte Rahmen von „Vae victis“ hat keine Ichform, weil die ganze Novelle eine Er-Erzählung ist.

Rahmeneinsatz.

Der Rahmeneinsatz ist sehr verschieden, ein topographischer ist am häufigsten („Innozens“, „Dr. Trojan“, „Sündenfall“, „Der Brauer von Habrovan“, „Der Hellene“, „Die Familie Worel“). Ein chronologischer Einsatz liegt vor in „Exzellenzherr“ und „Sappho“. Ein dramatischer in den „Brüdern“ und in „Der Heirat des Herrn Stäudl“. Parabatischer Einsatz in der „Geigerin“, locomuner in „Fridolin und sein Glück“, personeller Einsatz in „Hymen“. Doch soll über die Einsätze an anderer Stelle ausführlicher die Rede sein.

Komposition der Erzählungen.

Der verschiedene Charakter des Rahmens bedingt entsprechenden Unterschied der Innenerzählung, z. B. hinsichtlich der Ich- oder Er-Form. Unter anderem Gesichtspunkte kann man hinsicht-

lich ihrer Komposition die Novellen in drei Gruppen einordnen[7]). In der ersten Gruppe, dem literarischen Typus, stellt die Fiktion die Geschichte als ein Werk bewußter künstlerischer Tätigkeit hin. Ein zweiter Typ will nichts als Erfindung des Augenblicks, Wiedergabe von Selbsterlebtem sein; hierher gehören die Erzählerfiktionen und die Erinnerungsfiktionen. Ein letzter Typ ist die Manuskriptfiktion.

Ich- und Er-Erzählung.

In den Ich-Erzählungen ist das „Ich" entweder der Dichter oder ein anderer Erzähler. Die „Troglodytin", „Marianne", Ginevra", „Die Heirat des Herrn Stäudl" haben Ich-Form, der Dichter greift aber weder im Rahmen noch in der Einlage irgendwie ein. In der „Geigerin", „Exzellenzherr", „Fridolin", „Dr.. Trojan", „Sündenfall", „Die Brüder", „Der Brauer von Habrovan", „Die Familie Worel" tritt der Dichter wohl auf, jedoch berichtet ein anderer die Erzählung in der Ich-Form, während in den übrigen Ich-Erzählungen der Dichter die erste Person verkörpert. Wir sehen also, wie stark das Erlebnishafte in den Novellen überwiegt.

Reine Er-Erzählungen sind nur „Die Steinklopfer", „Vae victis", „Schloß Costenitz", „Requiem der Liebe", „Dissonanzen" und „Die Pfründner", also weniger als ein Fünftel seiner Erzählungen haben objektive Form. Aber welche Wirkung auch eine solche Erzählung erzeugen kann, zeigt die Novelle„ Die Pfründner". Schlicht und einfach ist ihre Form, dem Inhalte der Erzählung angemessen. Ohne Rahmen will sie nur die Darstellung der Ereignisse geben, die gerade in ihrer Klarheit einen tiefen Eindruck hinterlassen.

Ein viel wärmerer Ton herrscht in den Ich-Erzählungen. Der Bericht von Selbsterlebtem weckt leicht unsere Anteilnahme. Der Ich-Erzähler kann seine Meinung einfließen lassen, kann dem Ganzen eine bestimmte warme Färbung aufprägen. In dieser Art berichtet der Pächter von seinem Bruder: „Dennoch war er der allgemeine Liebling — und ich selbst konnte ihm eine gewisse Zuneigung nicht versagen" (XI, 17). In den Erzählungen, in denen der Dichter selbst das „Ich" ist, erweckt diese Darstellungsform auch das Vertrauen zu ihm, wir kennen ihn schon aus den anderen Erzählungen und freuen uns, wenn er uns persönlich entgegentritt.

---

[7]) Bracher a. a. O. S. 108.

Literarischer Typus.

Die Er-Erzählungen Saar's gehören mit einer Ausnahme — „Vae victis" — zum literarischen Typus. Der Dichter will den Eindruck der bewußten künstlerischen Tätigkeit gar nicht verwischen. Auch in Erzählungen eines anderen verleugnet Saar nicht eine gewisse dichterische Ueberarbeitung; so leiten in „Fridolin" folgende Worte zur Innenerzählung über: „Hierauf setzte er (Herr Fridolin) die Cigarre in Brand und begann zu erzählen, was ich da niederschreibe. Freilich nicht ganz so, wie er es vorgebracht, nicht mit seinen höchst eigenen Worten — wie wäre dies auch möglich? aber doch in seinem Sinne — und wie es mir eben im Gedächtnis haften geblieben ist" (X, 28), oder auch in „Hymen": „Meine beiden Tischnachbarinnen fanden mich sehr zerstreut . . Mir aber gestaltete sich schon an jenem Abend die kleine Geschichte, die ich jetzt niederzuschreiben beginne" (XII, 69).

Bei den übrigen eingekleideten Novellen ist aber die Fiktion der Erzählung völlig gewahrt. So in „Innozens": „Er stützte das Haupt auf die Hand und sah einen Augenblick nachdenklich vor sich hin." „Wie sie wissen" begann er . . . (VII, 42), oder in der „Geigerin": „Er war aufgestanden, hatte mir eine Tasse gefüllt und sich dann wieder gesetzt. „Sie wissen", begann er . . . (VII, 165).[8])

Erinnerungsfiktion.

Neben der Fiktion der Erzählung treffen wir bei Saar öfter die Erinnerungsfiktionen. Die ganze Einlage trägt diesen Charakter in „Haus Reichegg", „Der Hellene" und in „Hymen". Teile der Erzählung sind in der Erinnerungsfiktion des öfteren dargestellt. Von diesen wird weiter unten noch gehandelt werden. Welche Bedeutung hat diese Art der Darstellung? Sie trägt wesentlich zu lebendiger, wirklichkeitstreuer Gestaltung bei. In Erinnerungsbildern kann das Unwesentliche ausgeschieden, Teilvorstellungen können verdichtet und zusammengerückt werden. Die Erinnerungsfiktion erlaubt dem Dichter ein Springen von einem Bild zum andern. Die Gefahr, die bei der Ausschnittstechnik vorliegt, daß die einzelnen Bilder abgerissen nebeneinander erscheinen, tritt hier wesentlich zurück. In der „Geschichte eines Wienerkindes" führt der Dichter uns gleich in den zweiten Lebensabschnitt der Heldin ein und macht uns mit Hilfe

---

[8]) Hans Bracher a. a. O. S. 111.

einer Erinnerungsfiktion mit dem ersten Stadium später bekannt. Ebenso in „Vae victis“, „Schloß Kostenitz“ und „Ninon“. Der Notwendigkeit eines chronologischen Berichtes ist der Dichter enthoben. Er kann uns mit der Vergangenheit, die zum Verständnis des Ganzen notwendig ist, später bekannt machen.

Manuskriptfiktion.

Es bleibt noch die Anwendung der Manuskriptfiktion in Saars Novellen nachzuweisen. Nur spärlich hat der Dichter von ihr Gebrauch gemacht; einzig „Marianne“ ist das ausgeprägte Beispiel einer Manuskriptfiktion. In „Sappho“ ist ein wesentliches Stück der Innengeschichte mit Hilfe dieser Fiktion dargestellt. Ein Brief wörtlich angeführt ist außerdem noch in „Schloß Kostenitz“, doch kann man hier nicht von einer Manuskriptfiktion reden. „Man kann nur jedes innerhalb der Erzählung wörtlich angeführte Schriftstück so bezeichnen, das die Handlung um einen wesentlichen Schritt vorwärtsführt“.[9]) Auch die Manuskriptfiktion trägt zur Bereicherung der Darstellungsmittel bei.[10]) Die Erzählung „Marianne“ besteht aus einzelnen Briefen. Diese Zerlegung ist darum notwendig, weil ein einzelner Brief schwer der Gefahr entgeht, gegen die psychologische Wahrscheinlichkeit zu verstoßen. Blankenburg führt aus: „Ein Brief fängt oft sehr ruhig an und wird immer unruhiger (ohne daß die Person ihre Stelle verändert hatte), so daß wir am Ende eine Begebenheit erfahren, wodurch sie natürlich in ihren Kummer, in ihre Unruhe gestürzt wurde: eine Situation, in welcher sie sich aber also schon befand, da sie anfing zu schreiben, und nach welcher sie also ihren Brief, weil sie in voller Bewegung war, ganz unruhig, ihrem Zustande gemäß, hätte anfangen müssen.“[11]) Saar, psychologisch fein empfindend, weicht dieser Gefahr dadurch aus, daß er am Anfang des letzten Briefes in „Marianne“ den Schreiber seine Verzweiflung in Ausrufen Luft machen und ihn dann beginnen läßt: „Ja, Teuerster, seit vier Wochen bin ich hier — doch in welchem Zustande! Ach Freund, was sind die Entschlüsse der Menschen!“ . . . „Und nun! — aber ich will mich fassen, will Dir alles niederschreiben und diese

---

[9]) Bracher a. a. O. S. 48 f.

[10]) Riemann sagt bei der Betrachtung des „Werther“, in dem sich einfach erzählender, Brief-, Dialog- und Ich-Roman kreuzt: „So drängt sich uns die Ueberzeugung auf, daß nicht eine dieser Formen, sondern die Vereinigung aller dem Romandichter die besten Chancen bietet.“ a. a. O. S.

[11]) Blankenburg a. a. O. S. 521.

Blätter wie ein letztes Vermächtnis in Deine Hände legen" (VII, 100). Riemann und Bracher weisen darauf hin, daß die Briefe ein wesentliches Mittel der Charakteristik sind, daß die Menschen, die ihre intimsten Erlebnisse einem Briefe anvertrauen, Gefühlsmenschen sein dürften, so also der Charakter des Schreibers von vornherein bestimmt sei. Riemann zeigt auch hier den weiter oben bei der Erinnerungsfiktion[12]) erwähnten Vorteil, daß die Briefform alle abschwächenden Uebergänge beseitigen kann, daß unmittelbar die wechselvollsten Bilder nebeneinander gereiht werden können.

Verknüpfung von Rahmen und Erzählung.

Die Kunst eines Novellisten zeigt sich auch in seiner Fähigkeit, Rahmen und Einlage miteinander zu verknüpfen. Der Rahmen, „der mit einem offenen Gefäß verglichen werden kann, das geeignet ist, einen beliebigen Inhalt in sich aufzunehmen"[13]), spricht gerade nicht für eine allzugroße künstlerische Fähigkeit, diese Erzählungsform zu meistern. Käthe Offergeld[14]) sagt, daß bei Saar der Rahmen oft nicht eng mit der Innenerzählung verknüpft ist; ganz kann ich diesem Urteil nicht zustimmen, denn in den meisten Novellen sind Rahmen und Einlage künstlerisch verflochten. Käthe Offergeld mag bei dieser Wertung wohl vor allem an die „Troglodytin" und „Ginevra" gedacht haben, wo in der Tat eben so gut eine andere Geschichte in der Einlage hätte berichtet werden können.

Bringt der Rahmen den Ausgang des Helden, so ist das erweckte Interesse an seinem Vorleben die künstlerische Verbindung mit der Einlage, die uns darüber unterrichtet. Eine andere Art von Beziehung zwischen Rahmen und Innenerzählung wird durch die Identität von Personen oder Ort hergestellt. So ist der Ort der Handlung in „Innozens" in beiden Teilen der Wyschehrad und der Held der Priester. Die Heldin tritt auch im Rahmen bereits auf.

Zarte Verbindungslinien bilden die Andeutung, die Anspielungen im Rahmen auf Ereignisse und Personen in der eigentlichen Erzählung. Auch Gespräche oder Betrachtungen können in diesem Sinne wirken.[15]) So erkennt der Dichter, daß das Bild

---

[12]) Siehe oben S. 25.

[13]) Bracher a. a. O. S. 3.

[14]) Käthe Offergeld a. a. O. S. 65.

[15]) Siehe „Rahmengespräche" oben S. 16 f.

der Madonna im Hause des Innozens Züge der Ludmilla trägt, der Heldin der Innenerzählung. Oder die feine Andeutung im Rahmen von „Haus Reichegg": Der Dichter sinnt beim Anblick des Krankenhauses über die Gebrechlichkeit des menschlichen Daseins nach, die den Grafen Reichegg auch getroffen, oder er läßt den Arzt sagen: „Wenn die Weiber ins Kloster gehen, steckt immer eine unglückliche Herzensgeschichte dahinter". (VII, 206). Ein Satz, der sich im Folgendem bestätigt.

Parallelhandlungen, Kontrastfiguren im Rahmen deuten ebenfalls auf die Erzählung hin oder, wenn sie im Schlußstück stehen, auf sie zurück. Sowohl im Rahmen als auch in der Einlage von „Haus Reichegg" spielt das Schicksal seine grausame Rolle. Der bereits erwähnte Bericht über den Ausgang des Helden im Rahmen-Schlußstück[16]) stellt ebenfalls ein Verbindungsglied zwischen Rahmen und Innenerzählung dar.

Saar läßt in seinen Erzählungen öfter den Rahmen hervortreten, wir schauen gewissermaßen durch eine Oeffnung auf den Rahmengrund, auf den das Bild aufgetragen ist. Diese Hervorhebung des Rahmens trägt natürlich zur Verknüpfung der beiden Erzählungsteile bei.

Ausschnittstechnik.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß der Dichter Selbstgeschautes in seinen Novellen gestaltet hat. „Das Erzählte soll nicht als ein Erdichtetes, sondern als ein Erlebtes sich darstellen."[17]) Die Absicht, diesen Eindruck der Wirklichkeit zu erhalten, hat den Aufbau seiner Novellen wesentlich mit beeinflußt. Ich denke vor allem hier an die sogenannte „Ausschnittstechnik"[18]), die Saar in den meisten Novellen angewandt hat. Der Dichter zeigt uns Einzelbilder, zwischen denen eine längere Zeit unausgefüllt liegt. Annähernd ein Drittel der Saarschen Novellen ist nach dieser Technik aufgebaut. Die Bilder sind so gewählt, daß sie uns, obwohl sie nur kurze Ausschnitte vermitteln, ein einheitliches Entwickelungsbild des Helden und seines Werdeganges geben. Wesentliche Stücke aus einem Leben, die Licht auf einen ganzen Lebensabschnitt werfen, sind herausgegriffen. Von Vergangenheit und Zukunft erfahren wir nur soviel, wie zum Verständnis der jeweiligen Situation nötig ist. Unter dem Gesichtspunkt dieser Technik soll die „Ge-

[16]) Siehe unten S. 19.

[17]) Ella Hruschka a. a. O. S. 104.

[18]) Vergl. Bracher S. 112.

schichte eine Wiener Kindes" betrachtet werden. Das erste Bild zeigt uns die Heldin am Traualtar. Eine Erinnerungsfiktion folgt, die uns ein Erlebnis des Dichters mit der Heldin vor Augen führt, das einige Jahre zurückliegt. Nachdem das erste Bild wiederaufgenommen und fortgeführt ist, schließt sich ein Drittes an, das in eine Zeit versetzt, die ungefähr zwei Jahre später liegt und das die Trennung der Heldin von ihrem Manne und ihren Umgang mit einem anderen zeichnet. Abschnitt IV und V — wieder ein Jahr später — zeigen das Wienerkind als Schriftstellerin an der Seite des Röder und umschwärmt von einem Schriftsteller. Kapitel VI gibt kurze schlaglichtartige Bilder über die Heldin, ihren Gatten und den Schriftsteller. Der folgende Abschnitt zeigt uns Elsa nach einem weiteren Jahr. Das Schlußbild gibt uns den Ausgang der Heldin, der sich mehrere Jahre später vollzieht. Jedes dieser einzelnen Bilder ist für sich abgeschlossen und die Trennung durch Abschnitte gekennzeichnet. Der einzelne Abschnitt beginnt meist mit der Angabe der Zeit, in die uns das Kapitel führt.

In den meisten Erzählungen ist die Zahl der einzelnen Bilder nicht so groß wie in der „Geschichte eines Wienerkindes", wo 6 Bilder gezeigt werden, die durch eine Zeitspanne von mindestens einem Jahr getrennt sind. In der Erzählung „Ninon" wird uns in den einzelnen Bildern die Heldin in verschiedenen Lebensphasen vorgeführt: in dem ersten Bild lernen wir sie als verkommenes Mädchen kennen, das sich jedem hingibt. Das zweite Bild zeigt sie als Schauspielerin, das Dritte als Gattin eines Schriftstellers, das Vierte als Geliebte eines reichen Polen. Jedes Bild zeigt uns die Heldin in einem anderen Stück ihres Lebensganges.

Daß diese Technik für den Dichter eine Gefahr hat, zeigt auch die „Geschichte eines Wienerkindes". Die Novelle wird zu langatmig, sie erscheint zu leicht als zerrissen. Doch im allgemeinen ist Saar dieser Gefahr bei der schlaglichtartigen Darstellung einzelner Bilder entgangen. Sie könnten gewöhnlich, obwohl sie abgeschlossen sind, nicht selbständig bestehen. Vereinzelt treffen wir sie aber auch an als Erzählung, die als Dichtung unabhängig gelten könnte. Z. B. „Der Brauer von Habrovan" besteht aus zwei Hauptteilen, zwei Geschichten, die jede als selbständige erzählt werden und ihren Eigenwert haben. Beide Bilder sind aber innig miteinander verbunden. Ist doch die zweite Geschichte die Pointe der ersten, wie der Erzähler selbst sagt (XI, 102). Gerade in dieser Novelle ist die Ausschnittstechnik sehr reizvoll.

Zusammenhängende Schilderung.

Neben den Erzählungen, in denen Einzelbilder aneinandergereiht sind, finden sich bei Saar auch sehr viele Novellen, die einzelne Erlebnisse darstellen, wie etwa „Dissonanzen“, wo ein Gespräch zwischen zwei sehr verschiedenen Menschen geschildert wird, und „Innozens“, „Marianne“, „Die Steinklopfer“, „Sündenfall“, „Fridolin“, „Die Pfründner“. Wenn in anderen ein ganzes Leben in seinen Entwickelungsstufen gezeigt wurde, steht hier ein Lebensereignis im Mittelpunkt. In „Innozens“ ist es das Liebeserlebnis des Priesters, in „Marianne“ das unglückliche Verhältnis des Poeten mit der Heldin, in den „Steinklopfern“ und in den „Pfründnern“ das Schicksal zweier Liebender.

Exkurs über den Zufall.

Es soll an dieser Stelle ein Exkurs über den Zufall und seine Bedeutung für den Aufbau der Saarschen Novellen eingeschaltet werden. Rudolf Lothar weist in seinen kritischen Studien zur „Psychologie der Literatur“ bereits auf den Zufall als Faktor in der Komposition von Saars Erzählungen hin. Saar selber sagt in „Schloß Kostenitz“: „Der Zufall ist nichts anderes als geheimnisvolle Notwendigkeit“ (IX, 318). „So wirkt er auch als künstlerisches Moment“, führt Lothar aus, „denn wenn das innere Leben eines Menschen uns klar erscheint, wenn wir die Art kennen, wie Denken und Fühlen bei ihm sich ergänzen und ineinandergreifen, so empfinden wir eine von der Außenwelt gegebene Gelegenheit, die es ermöglicht, daß Gedanken und Gefühle sich zu Taten umsetzen, nicht als Willkür, sondern als etwas vom Charakter der Personen Bedingtes“. Man kann hierin Lothar zustimmen. Jedoch ist der Zufall da abzulehnen, wo er den Konflikt, die Katastrophe bedingt. Aus Mißverständnissen geht kein wirklicher Konflikt hervor. Ist er einmal geschaffen, so mag auch der Zufall seine Rolle spielen. Als Beispiel für eine gerechtfertigte Anwendung des Zufalles sei auf „Fridolin“ hingewiesen. In seinem Leben spielt der Zufall eine entscheidende Rolle. Der Diener war bereit, „sein Glück“ aufzugeben, er wollte mit Milida in die Ferne ziehen. Der Zufall gibt den Ausschlag: Milada verliebt sich eben in dieser Zeit in einen anderen und geht darum nicht mit. Fridolin kann zu „seinem Glück“ zurückkehren. Wie dieser sind die meisten Saarschen Helden keine Kämpfernaturen, sie handeln nicht aus eigenem Willensentschluß. Sie versuchen nicht, um ihr Geschick zu kämpfen, sondern sie ergeben sich in ihr

Schicksal.[19]) Darum konnte auch der Zufall in ihr Leben wirksam eingreifen, darum ist er berechtigt, weil der Charakter seiner Personen auf ihn hinweist. Vielleicht liegt auch hier ein Grund dafür, daß Saar als Dramatiker in seiner Zeit keine Anerkennung finden konnte. Neben den bereits erwähnten seien als Beispiele die Novellen „Vae victis" und „Die Brüder" genannt. In der ersten Novelle ist ein wesentlicher Faktor für den Selbstmord des Generals der Umstand, daß er zufällig Zeuge eines Gespräches seiner Frau mit dem Doktor wird, in dem sich beide ihre Liebe gestehen; der General nimmt sich das Leben. Trotzdem ist der tragische Ausgang dieses Menschen nicht allein durch die Entdeckung des Geheimnisses als vielmehr durch die längst erwachte Liebe der beiden bewirkt. In der Novelle „Die Brüder" läßt Saar die Frau des Pächters durch eine nicht für sie bestimmte Kugel sterben, der eigentliche Konflikt ist jedoch nicht in dem Zufall, sondern in dem Verhältnis der Brüder zueinander zu suchen.

Doch muß gesagt werden, daß man gerade in Saars Novellen manchmal lieber eine andere Lösung sähe als die durch einen Zufall herbeigeführte. Manche Schwächen in Saars Erzählungen haben hier ihren Ursprung: In „Familie Worel" erkennt der Graf Olgas wahren Charakter nicht in einem folgerichtig sich ergebenden Meinungsaustausch, sondern der Held hört zufällig eine nicht für ihn bestimmte Bemerkung, die Olga entlarvt, und die ihn veranlaßt, Olga entgegen seiner ursprünglichen Absicht nicht zu heiraten. In diesem Beispiel ist der Zufall nicht „etwas vom Charakter der handelnden Person Bedingtes", sondern erscheint uns als Willkür. Ferner können wir uns auch nicht befreunden mit der Rolle, die der Zufall in „Leutnant Burda" spielt. Es entbehrt nicht einer gewissen Trivialität, wie das tragisch empfundene Ende des jungen Offiziers herbeigeführt ist, wo doch ein nicht so unversöhnlicher Ausgang genügt hätte, die schlimme Wirkung eines launischen Geschickes auf einen phantasievollen, verstiegenen Menschen zu zeigen. Zufällig hat das Kleid der Prinzessin die Farbe des Regimentes, zufällig gerät ein Veilchenstrauß in den Mantel des Leutnants, zufällig besucht die Prinzessin Verwandte, die im gleichen Ort wohnen, in dem Burda stationiert ist, usw. Der Dichter scheint selber hier eine Bedenklichkeit empfunden zu haben: „Mußte ich mir doch sagen, daß von seinem Standpunkt aus betrachtet in allen diesen Zufällen ein Schein der Absichtlichkeit lag; ich selbst war ja einen Augenblick wieder an meinen Ueberzeugungen irre geworden. Es sah fast

[19]) Hier liegt zugleich Einfluß Schopenhauers vor.

aus, als hätte sich das Schicksal vorgesetzt, mit ihm ein grausames Spiel zu treiben" (IX, 49). Zusammenfassend ist zu sagen, daß künstlerisch wertvoller sicherlich der Konflikt ist, der nicht durch den Zufall bedingt ist, doch ist er in den Saarschen Novellen verständlich, da die handelnden Personen Träger einer fatalistischen Weltanschauung sind.[20])

Technik von Einsatz und Schluß.

Eine nicht geringe Kunst ist es für den Dichter, den Anfang und den Schluß einer Erzählung oder eines Abschnittes zu gestalten. Riemann hat in seiner Abhandlung „Goethes Romantechnik" den Einsätzen ein ganzes Kapitel gewidmet; er unterscheidet elf verschiedene Einsätze in Goethes Romanen, die sich auch fast alle in Saars Novellen nachweisen lassen. Sind es doch meistens solche, die sich natürlich ergeben, die zum Teil dem Leben abgelauscht sind. Am gebräuchlichsten sind wohl der topographische und der chronographische Einsatz. „Schloß Kostenitz" beginnt: „In der Nähe eines Grenzgebirges, dessen westliche Ausläufer sich dicht bewaldet ins flache Land erstrecken, liegt auf mäßiger Höhe ein weit ausblickendes Schloß." Der topographische Eingang findet sich oft bei Saar, doch noch häufiger verwendet der Dichter den chronographischen Einsatz: „Es war vor ungefähr 25 Jahren" leitet der Erzähler seine Geschichte in „Sappho" ein (X, 38). Zwischen den einzelnen Phasen der Erzählung liegt meist eine Zeitspanne, so ergibt sich ein Einsatz, der die Zeit des neuen Bildes bestimmt, etwa: „Ein Jahr später führten mich die Verhältnisse wieder nach Wien" (IX, 248). Die Angabe der Zeit dient zur Stimmungserregung, wenn eine Naturbetrachtung damit verbunden ist: „Frühlingsstürme brausten ins Land. Wie vor Feuersglut schmolzen die weißen Schichten, die noch auf den Höhen lagen . . . In dieser Zeit fuhr vor meiner Behausung ein Wagen vor", (VIII, 109), oder „Der Sommer hatte seine Höhe erreicht. Die Rosen in den Gärten waren verblüht. Duftlose aber farbenprächtige Feuerlilien und Gladiolen standen in den Beeten . . ." (XII, 87). Diese Stimmungsbilder geben dem Einsatz einen poetischen Hauch.

Wirkungsvoll ist auch der Anfang eines Abschnittes, der den chronographischen Einsatz zu einem historischen erweitert: „Jahre gingen dahin. Schwere Schicksale waren inzwischen über unser Vaterland hereingebrochen — und man rang, wie schon so oft, nach einem Halt" (XI 70).

---

[20]) Einfluß Schopenhauers.

Dramatischer Einsatz in den Brüdern: „Ich danke sehr — mein Herr, wirklich, bemühen Sie sich nicht", sagte ich ... (XI, 145) oder „Ja, die kommt erst" bekräftigte Herr Stäudl . . . (XI, 11). Riemann spricht von einem lococomunen Einsatz mit einer parabatischen Schlußwendung. Auch das findet sich noch des öfteren bei Saar: über irgend einen Umstand stellt der Dichter eine Betrachtung an und leitet dann zu der speziellen Handlung über. So beginnt die Erzählung „Die Geigerin" mit einer allgemeinen Betrachtung, in welcher der Dichter einen Grundzug seines Wesens zeigt, die Liebe zur Vergangenheit, die dann zur Bekanntschaft mit Walberg führt, der uns die Geschichte der Geigerin vermittelt. Die Erzählung „Fridolin" geht aus von einem Zitat Schopenhauers und leitet dann auf den Helden der Erzählung, auf den Diener Fridolin, über. In „Ninon" gibt eine Betrachtung über die Wiener Maskenbälle dem Dichter die Gelegenheit, über den Maskenball zu sprechen, wo er die Heldin trifft. Von einem parabatischen Einsatz kann man kaum bei Saar reden, er verschmäht die alte Technik, daß der Dichter sich an die Leser wendet. Ein Anklang an diese Art des Einsatzes liegt bei den Abschnittsanfängen vor, wo der Dichter die Rahmensituation hervortreten läßt, etwa: „Herr Fridolin hatte hier seine Erzählung abgebrochen und einen ängstlichen Blick nach der Uhr getan" (X, 52). Ein solcher Einsatz findet sich oft bei Saar, gebräuchlich ist auch ein Eingang, der auf das Vorhergehende zurückgreift, also vorbereitet ist. Etwa: „Der Tag oder besser gesagt der Abend, an welchem Burda von dem erhabenen Engel ein Zeichen erwartete, war da" (XI, 25) oder „und nun saß er vor mir, sichtlich gealtert mit schlaffen, verfallenen Zügen . . ." (VIII, 88), oder „Die Vorhersagung des Wasserspeiers war eingetroffen: Makart hatte Epoche gemacht" (XI, 160).

Zusammenfassend ließe sich über Saars Einsätze sagen, daß nicht eine besondere Art einseitig angewandt ist, daß vielmehr ein reicher, belebender Wechsel auch hier vorliegt. Oefter sind auch zwei verschiedene Arten von Einsätzen miteinander vereinigt. Der Eindruck eines bestimmten Schemas, die Spuren bewußter literarischer Arbeit werden so verwischt.

Riemann befaßt sich — in „Goethes Romantechnik" — in einem Kapitel mit den Einsätzen, aber die Technik, mit welcher der Schluß von Abschnitten gestaltet ist, behandelt er nicht, und doch ist der Ausklang einer Erzählung für die Wirkung des Ganzen maßgeblich. Auch bei dieser Darstellung zeigt sich die Meisterschaft Saars, die sorgfältige Hand des Künstlers.

Mit dem locomunen Einsatz ist eine entsprechende Art des Schlusses zu vergleichen. Gewöhnlich natürlich ist hier nicht der Gang vom Allgemeinen zum Besonderen, sondern umgekehrt veranlaßt der einzelne Fall eine allgemeine Betrachtung: Das Schicksal der „Ninon“ läßt den Dichter am Schlusse der Novelle ausrufen: „Gottes Wege sind wunderbar — noch wunderbarer jedoch die der Frauen.“ (X, 102). In der „Geigerin“, in der sich an den Einzelfall der Heldin eine allgemeine Betrachtung anschließt, folgt hierauf wieder sehr geschickt eine Rückkehr zu dem Einzelfall der „Geigerin“: „Wieviel Elend lag unter der flüchtigen Hülle des Schlummers verborgen! Ich schauderte, das ganze Weh der Erde stieg vor mir empor; es wogte wie ein dunkles Meer und obenauf schwamm mit blassem Antlitz und feuchten Locken die Leiche der Geigerin“ (VII, 197).

Zwei entgegengesetzte Methoden, einen Abschnitt zu schließen, fallen dem aufmerksamen Leser von Saars Novellen gleich auf: ein sanftes Ausklingen und ein schroffes Abreißen der Handlung. Man weiß nicht, welche Art die größere Wirkung erzielt, jede will ein Auswirken des maßgeblichen Gedankens erreichen. Hier gibt der folgende Einschnitt die Möglichkeit, daß die Auswirkung in unserem Gemüte stattfindet, dort leitet der Dichter die Auswirkung ein, er schafft sie schon. Der Oberst in „Ginevra“ schließt seine Erzählung und führt nach dem Bericht von seinem maßlosen Schmerz aus: „Bald darauf folgten jene Märztage, deren stürmische Ereignisse auch mich über mich selbst hinausrissen, . . . und als spätere Jahre über so vieles den Schleier der Vergessenheit breiteten, war auch über meine jugendlichen Herzenskämpfe das Gras gewachsen“ (IX, 206). Sehr wirkungsvoll läßt Saar eine seelische Regung in einer Naturbetrachtung ausklingen: „Sie schwieg. Aber in diesem Schweigen lag für ihn ein unsägliches Glück . . . So standen jetzt die Beiden inmitten der Gräber. Die Hyazinthen und Narzissen dufteten; zwei frühe Schmetterlinge gaukelten darüberhin. Und ringsum leuchtete der goldene Nachmittag, während am Horizont weiße, schimmernde Wolken in das helle Blau des Himmels emportauchten.“ (XII, 123). In „Hymen“ zeigt der Dichter an, daß der Hauptmann Robert Sandek nach schweren Leiden an einer Gehirnlähmung gestorben war: „Das Ende . . . Ich trat ans Fenster, öde, kahl und fahl lagen die Gärten vor mir. Ein rauher Nord, der düstere Wolken am Himmel trieb, fegte die letzten Blätter von den Bäumen“ (XII, 90). Die Naturbetrachtungen geben dem Schluß eine poetische Verbrämung.

Der erste Abschnitt der „Troglodytin“, in dem ein lebhaftes Gespräch über die Heldin und ihre Familie geführt worden ist, endet: „Als wir zu Bette gegangen waren, konnte ich lange nicht einschlafen. Dann aber träumte mir allerhand verworrenes und schreckhaftes Zeug, wobei die Troglodytenfamilie am Flusse in allen Gestalten die Hauptrollen spielte.“ (IX, 129). Diese Wiederaufnahme des Gedankens an die Helden der Erzählung in einem unklaren, verwischten Traumbild bedeutet ein sehr geschicktes Ausklingen.

Häufig wird in einer allgemeinen Schlußbetrachtung die Stimmung noch einmal gemildert wieder aufgenommen, so daß ein langsames Absinken erreicht wird. Anders bei der entgegengesetzten Art. Der Dichter bricht bei dem Höhepunkt oder Tiefpunkt die Handlung plötzlich ab: „Und nun zog er sie an sich und küßte den knospenhaften Mund, den sie ihm halb abgewandt überließ“, (X, 143), oder „als ich am nächsten Vormittag in Habrovan erschien, fand ich das Kind in entsprechend besserem Zustande, den Brauer aber als Leiche. Er hatte sich im Gebälk des Malzbodens erhängt“ (XI, 102). Mit dem nackten Berichte der fürchterlichen Tatsache endigt der Abschnitt. Ebenso der wirkungsvolle Schluß der „Pfründner“: „Von Schirmer aber träumte ihr seltsamerweise nie. Nur ein einziges Mal war es ihr, als befände sie sich in seinem Hause an der Donaulände. Sie setzte ihm das Essen vor, und er ergriff ihre Hand. Und da durchströmte sie ein so süßes, so wonniges Gefühl, daß sie hätte aufjauchzen mögen vor Glück. Das war aber in der Stunde, wo sie der große Allerbarmer zu sich rief“ (XII, 144). Ein solcher einfacher Bericht hat etwas Erschütterndes. Man wird zum Stillesein, zum Nachfühlen gezwungen.

Der Schluß kann das Hauptmoment der Erzählung zusammenfassen und damit noch einmal herausstellen, z. B. der erste Abschnitt von „Schloß Kostenitz“, der die beiden Eheleute in ihrem Glück schildert, schließt: „Und als dann später die beiden Gatten auf dem Altan standen und in die azurene Nacht emporblickten, da wölbte sich der Himmel mit seinen unzähligen Sternen wirklich über zwei glückliche Menschen“ (IX, 291); oder: „Das waren die ersten Güsse des bitteren Trankes, mit dem mir mein Bruder den Kelch des Lebens füllte . . .“ (XI, 15). Als Zusammenfassung kann auch folgendes Bild wirken: „Einmal aber . . . streifte meine rechte Hand ganz zufällig ihre Linke. Erschrocken zogen wir Beide die Hände zurück, um sie gleich darauf zu sanftem, unschuldvollem

Umfassen ineinanderzulegen" (X, 257). Das Verhältnis der beiden Kinder, die ihr Kinderland bald verlassen werden, spiegelt sich hier wider.

Einmal findet sich ein lyrischer Ausklang: „Größer als die Sehnsucht, selbst zu lieben, ist die Sehnsucht, sich geliebt zu sehen!" (X, 46). Die beiden Verse fassen das Motiv des Abschnittes, der ganzen Erzählung zusammen.

Die Wiedererwähnung eines Hauptgedankens am Schluß hebt diesen auch noch einmal hervor: „Sie hat recht", sagte er endlich tonlos, „ich habe keine Zukunft mehr . . ." (VIII, 18).

Eine andere Art der Hervorhebung ist der Kontrast, mit dem Saar auch oft Abschnitte schließen läßt. Es wurde auf diese Technik bereits an anderer Stelle hingewiesen[21]). Der Kontrast wird durch die Darstellung einer Nebenhandlung hervorgerufen: „Die Rosi saß auf ihrem Bett und begann leise zu weinen . . . in dem anstoßenden kleineren Zimmer aber zankte die Hanstein mit einer hinfälligen schwindsüchtigen Person, die ihr die Dienste einer Kammerzofe leisten mußte." (XII, . . .); oder auch durch die Nebeneinanderstellung von Wesentlichem und Nebensächlichem: „Aber die Ehe war keine glückliche und wurde bald getrennt". „Ich warf den Rest der Havanna in den Aschenbecher und entfernte mich unbemerkt, während sich der Baron ein Gläschen Mandarin eingoß." (XII, 94). — Der elegische Gedanke des Dichters, der im Weltschmerz versunken ist, wird durch ein Bild des Lebens kontrastiert und damit der Abschnitt abgeschlossen: „Ja, sagte ich still vor mich hin, das ist der Lauf der Welt" — „ein Trupp von Kindern, die nach beendeter Schulstunde, die Bücherränzel auf den Rücken, lustig am Fenster vorbeitollten, weckten mich aus meinen Gedanken." (IX, 227). — Das erste Kapitel der „Steinklopfer" endigt mit einer Naturschilderung, die den Gegensatz der Natur zu der ärmlichen Hütte kennzeichnet: „Draußen duftete die blaue Sommernacht, und zur Dachluke der Hütte herein, in den dunklen, vom Atemgeräusch der Schlafenden durchzogenen Raum sahen die zitternden Sterne." (XII, 119).

Der Schluß kann fernerhin, ebenso wie der Einsatz im Dienste der Handlung stehen. Er kann eine Andeutung des Kommenden geben, wie: „Mochte er sich noch an dieser Täuschung erfreuen, es ist ohnehin die letzte. Aber es war anders beschlossen." (IX, 50). — Der Schluß weist schon auf die Handlung des folgenden Kapitels hin: „So schritten wir behaglich im gleichmäßigen Takt den

---

[21]) Siehe oben S. 19.

hellerleuchteten Saalfenstern entgegen, welche von der am Eingang der Stadt gelegenen Schießstätte durch seine weiße Nebel herüberstrahlten.“ (IX, 170). Der Blick ist schon auf das Fest, das im folgenden Abschnitt geschildert wird, gelenkt. Im letzten Kapitel der „Geschichte eines Wienerkindes“ wird die Spannung auf das Kommende noch unmittelbarer erregt: „Wie wird es enden? dachte ich, während jetzt der Zug mit beschleunigtem Laufe und schrillem Pfeifen in die weite, trostlose Ebene hineindampfte.“ (IX, 271). Es wird nach der Fortsetzung der Handlung gefragt.

Auf eine Gestaltungsart des Schlusses sei noch hingewiesen, die künstlerisch sehr reizvoll ist: auf das Zurückgreifen des Schlusses auf den Anfang, z. B. in der Novelle „Herr Fridolin“: „Und wenn er dann . . . eine Zigarre rauchend in dem von Rosen durchdufteten Vorgärtchen saß . . ., da mochte er . . . mit dem erhebenden Bewußtsein dessen, was er erreicht und errungen, auch das Vollgefühl haben, ein Glücklicher zu sein.“ Damit ist ein Gedanke des Anfanges der Novelle wieder aufgenommen (X, 17).

Gestaltung der einzelnen Bilder.

Es wurde schon erwähnt, daß die Novellen, in welchen einzelne Bilder aneinandergereiht sind, eine Großzahl unter den Erzählungen ausmachen. Mit besonderer Sorgfalt sind gerade die einzelnen Bilder gestaltet. Keinen ganz gleichen Typ hat Saar gewählt, sondern auch hier ist Wechsel und Leben. Es lassen sich einzelne Gruppen von Bildern zusammenstellen: der Dichter schildert, was er selbst erlebt, etwa in der „Geschichte eines Wienerkindes“ die kurze Erinnerungsfiktion, in welcher der Dichter ein Erlebnis berichtet, das er mit der Heldin der Erzählung hatte, oder in „der Hellene“ gibt der Dichter die Schilderung eines Abends in der Künstlergesellschaft, der er angehörte. In sehr vielen Erzählungen sind solche eigenen Erlebnisse des Dichters eingeschaltet. Zu einer zweiten Gruppe sind die Bilder zu zählen, die uns Verhältnisse eines Menschen darstellen, der dem Dichter auf seine Bitte hin aus seinem Leben erzählt. Alle Rahmenerzählungen, in denen jemand dem Dichter von seinem Schicksal berichtet, sind so angelegt; aber auch einzelne Abschnitte in anderen Erzählungen sind in gleicher Weise gebaut: in „Tambi“ erfahren wir die gegenwärtige Lage des Helden aus seinem Bericht an den Dichter. In „Seligmann Hirsch“ hören wir die Vorgeschichte des alten Juden aus seiner Erzählung an Saar, den er im Wirtshaus kennen gelernt hat.

Im allgemeinen verschmäht es der Dichter in seiner offenen, ehrlichen Art, eine Unterhaltung zu belauschen oder als nicht gewollter Zeuge einer Szene sich einzudrängen. Nur zweimal hat er zu diesem Mittel gegriffen: in „Seligmann Hirsch“ hört er ungewollt ein Gespräch zwischen Vater und Sohn, die im Nebenzimmer sich erregt unterhalten, bis er sich laut räuspert, sodaß die Beiden ihre Auseinandersetzung abbrechen. „Die unfreiwillige Lauscherrolle, die ich spielte, war mir höchst peinlich geworden“ (IX, 110). Unfreiwillig wird er auch Zeuge der Liebesszene zwischen der Gräfin und Rödern in „Haus Reichegg“, zitternden Herzens verharrt er in seiner Lage“ und „je ferner, je schwächer ihre Tritte klangen, desto leichter, desto freier fühlte er sich“ (VII, 222).

Sehr oft erlangen wir Kenntnis von dem Helden der Geschichte durch den Bericht eines unbeteiligten Dritten. Die „Geschichte eines Wienerkindes“, deren Zweiteilung schon hervorgehoben ist[22]), hat in ihrem ersten wie in ihrem zweiten Teil die Erzählung eines Dritten. Von einem alten pensionierten Beamten erfährt Saar den Ausgang Stadlers (IX, 244), von Röber berichtet dem Dichter ein Herr, der als „aufdringlich und mit einer bösen Zunge behaftet“ bezeichnet wird (IX, 269). Die Novelle „Sappho“ hat nicht weniger als drei „Dritte“ mit Schilderungen über Schicksale der Helden aufzuweisen. Im „Requiem der Liebe“ muß sogar eine Zeitungsträgerin dazu herhalten, Nachrichten über Paula zu geben. Die „Geigerin“ zeigt uns vor allem den Vorteil einer solchen Erzählung: Je weniger einer innerlich mit dem Stoff verbunden ist, um so unparteiischer, harmloser kann er berichten. Walberg schaut sehr tief in die Verhältnisse der Geigerin hinein, er schätzt die Heldin, er hätte sie lieben können. Er kann umsomehr den Schatz von Treue und Hingebung werten, den er die Geigerin einem andern und nicht sich darbringen sieht. Der ausklingende Schluß der Geigerin zeigt uns die Wirkung der Erzählung auf den Dichter, in ihr haben wir einen Gradmesser, wie die Geschichte wirken soll, dieser tiefe Eindruck auf den Dichter reißt uns mit. Ein weiterer Vorzug einer solchen Darstellungsart besteht darin, daß der Dritte uns die Schilderung gleich in einer bestimmten Betonung geben kann. So erzählt der Dritte, von dem wir die letzten Schicksale des Seligmann Hirsch und seiner Familie erfahren, mit beißender Ironie.

---

[22]) Siehe oben S. 18 f.

Endlich erzählt uns der Dichter, was ihm eine dritte Person berichtet hat. Einen solchen Typus finden wir im „Brauer von Habrovan“, wo der Erzähler Dr. Hulesch im zweiten Teil der Novelle die Schilderung eines Kommissärs wiedergibt, der über das Verhältnis der Heldin zu ihrem Manne und dem Küfergesellen berichtet. Also haben wir hier sogar die Erzählung eines Vierten.

Die Handlung in den Novellen.

Haupt- und Nebenhandlung.

In einigen Novellen läuft in Verbindung mit der Haupthandlung noch eine Nebenhandlung. (Abgesehen sei hier von den Nebenhandlungen, die im Rahmen spielen). Eine solche Nebenhandlung steht entweder im unmittelbaren Dienste der Haupthandlung oder im mittelbaren: sie kann Kontrast- oder Parallelhandlung sein. Eine Handlung, die direkt der Haupthandlung dient, ist z. B. in „Leutnant Burda“ die Teilgeschichte, die sich um die Erwerbung des Grafentitels gruppiert. Sie ist selbständig und unabhängig von der eigentlichen Handlung. Im dritten Kapitel erfahren wir ausführlich von der Situation dieser Nebenhandlung und von den Schritten, die Burda unternommen hat, sein Ziel zu erreichen. Ihren Abschluß erhält die Handlung im achten Kapitel. Diese Episode dient der Haupthandlung, insofern sie zur Charakteristik des Haupthelden beiträgt. Als Beispiel einer Parallelhandlung sei die Nebenhandlung in „Innozens“ angeführt, doch auch diese gehört unmittelbar zur Haupthandlung. Sie ist der eigentliche Anlaß, daß der Priester seine innere Ruhe wiederfindet, daß er sich zur Entsagung durchringt. Parallelhandlung ist die Nebenhandlung, da in ihr auch ein Liebender auf seine Liebe verzichten muß. Der Tod entreißt ihm die Geliebte; in der Haupthandlung ist der Beruf des Priesters ein unüberwindliches Hindernis für die Liebe, aber beide finden sich nach heftigen Kämpfen mit ihrem Schicksal ab. Ehe die Nebenhandlung endgültig einsetzt, erscheint sie vorher schon einmal (VII, 52 ff.), wo sie als Kontrast dient, aber als Nebenhandlung noch nicht zu erkennen ist. Die Verflechtung bei den Handlungen hat Schwächen: Die Szene an dem Grabe der Braut scheint mir nicht immer genügend motiviert, die Wandlung von dem Verzweifelten, in seinem Schmerz Stummen in den redseligen, in Erinnerung schwelgenden Jüngling ist schwerlich glaubhaft. Aber mag man sie für möglich halten, das Erkennen der Identität zwischen der schönen Fahrt

des Jünglings auf der Moldau und der Szene, die der Priester an jenem Abend gesehen, ist zum mindesten höchst eigenartig; bedenke man doch, daß ein Mensch, der gebrochen am Grabe seines liebsten Menschen steht, kaum zu solchen Ueberlegungen fähig ist.

Eine Kontrasthandlung spielt in den „Steinklopfern", „Schloß Kostenitz" und den „Pfründnern". In „Schloß Kostenitz" ist die Handlung, die uns die veränderten Zustände auf dem Schloß nach dem Tode des Freiherrn im Unterschiede zu den alten Verhältnissen zeigt, allerdings nicht mit der Haupthandlung verwoben, in den „Steinklopfern" teilweise: es wird uns von dem Oberst, der den beiden Liebenden hilft, berichtet, daß er bei seiner Liebe in seinen reinsten Empfindungen betrogen und mißbraucht worden ist. Er behauptet daher, es gäbe keine Liebe im wirklichen Leben. Diese angedeutete Handlung seines Lebens steht im Kontrast zu der Haupthandlung, der Geschichte zweier Liebender. Sie gehört zur Haupthandlung, insofern sie ja der Anlaß für den Obersten ist, die beiden, die sich in wirklicher Liebe zugetan sind, glücklich zu machen.

Innig verwoben ist eine Kontrasthandlung mit der Haupthandlung in den „Pfründnern", der Novelle, die mit zu den schönsten gehört, die der Dichter geschaffen hat. Die Charaktere Schirmers und der Weigel und ihr Verhältnis zueinander stehen im Mittelpunkt. Die Handlung, die sich mit Weißeneder und der Hanstein befaßt, steht im Kontrast zu der Haupthandlung. Das Verhältnis zwischen Schirmer und der Weigel ist auf wahrer Liebe begründet, wogegen Weißeneder der gefallsüchtigen Liebesnärrin, der Hanstein, den Hof macht, um sich von ihr bei gewissen Gelegenheiten freihalten zu lassen. Vor allem wird der Kontrast durch den unbedingten Gegensatz der Charaktere hervorgerufen. Man könnte bald sagen, daß das Paar Schirmer-Weigel das Prinzip des Guten und Weißeneder-Hanstein das Prinzip des Bösen verträte. Die Nebenhandlung als solche ist allerdings nur schwach ausgeführt, wir erfahren von einer gemeinsamen Teilnahme an einer Beerdigung und von einem gemeinsamen Ausflug am Namenstage der Hanstein. Beide Begebnisse haben ihre Parallelen in der Haupthandlung.

Verlauf der Handlung.

Es sollen nun einige Charakteristika für den Verlauf einer Handlung in Saars Novellen aufgezeigt werden. Romantische Erzählungsart war es, Verwickelungen und Verwirrungen zu schaffen, wild und bunt die Handlungen immer

durcheinander spielen zu lassen, einen Konflikt nach dem andern zu schaffen, um dann endlich eine Lösung zu bringen: der Leser dünkt sich wie aus einem Irrgarten glücklich entronnen. Obwohl wir bei Saar noch manche romantische Züge finden, hat er doch diese Erzählertechnik überwunden. Realist ist Saar im Aufbau seiner Novellenstoffe, dem wirklichen Leben entnommen ist die Art, mit der er seine Handlungen fortführt. Romantische Tendenz klingt aber noch in Einzelheiten nach: Das Motiv der Vordeutung und des Ahnenlassens, das sich hin und wieder in Saars Novellen findet, erinnert wohl an die Novellistik der Romantiker. Es läßt sich doch feststellen, daß seine Novellen auch in dieser Hinsicht im Laufe seiner Entwicklung immer realistischer werden. Wie dunkel und verschleiert behandelt der Dichter noch in „Marianne" das Verhältnis der Heldin zu dem Poeten und zu ihrem Gatten. Durch eine Reihe von Andeutungen weiß Saar die beabsichtigte, romantisch unausgesprochene Vermutung im Leser zu wecken. Wir können ahnen, daß kein herzliches Einvernehmen zwischen Marianne und ihrem Gatten besteht; sie hat sich rasch zur Ehe entschließen müssen, ihr Mann hat eine andere Veranlagung als sie. Bei den frohen Spielen seiner Frau beobachtet er verletzendes Schweigen: „Ich bin kein Freund von solchen Dingen". Ihre Verwandten sprechen die Vermutung offen aus, daß sie unglücklich ist und ihren Mann nicht liebe. Marianne sagt sogar selber: „Ich habe nur meistens Tadel zu hören bekommen von meinem . . ." (VII, 92), sie spricht es nicht aus von wem, wir wissen aber, daß sie an ihren Mann denkt. Ebenso ließen sich eine Anzahl Punkte anführen, welche die Ahnung berechtigt sein lassen, daß Marianne den Dichter liebt. Ihr Erröten dem Dichter gegenüber, ihr Erschauern bei einer Berührung durch ihn, ihr Ausweichen einer Begegnung mit dem Dichter, sie liest das Werk des Dichters, usw. Doch alles nur Ahnungen, die sich jedoch in dem verhängnisvollen Tanz als richtig erweisen. Aehnlich gibt uns der Dichter erst am Schluß der Erzählung eine unmittelbare Gewißheit über das Verhältnis des Seligmann Hirsch zu seiner Familie. Wir wissen, wie sehr der alte Jude seine nächsten Angehörigen liebt, können aber nur aus einigen Symptonen schließen, daß ein Mißverhältnis zwischen Vater und Kindern besteht, das seinen Ausklang — und für uns seine Bestätigung — in dem Selbstmord des Alten findet. In dieser zarten Schilderung, in dem keuschen Zurückhalten liegt ein feiner Reiz. Er steht im Einklang zu der Lebenshaltung des Dichters, zu seiner vornehmen Bescheidenheit, die sich nirgends aufdrängt und eindringt in Verhältnisse, die ihr

verschleiert sind. „Entsagend genießen", dieses Motto, das seine Weltanschauung charakterisiert, klingt auch hier an. Saar liebt die künstlerische Fiktion, seine Verknüpfungen der seelischen Beziehungen unter Menschen seines Erlebniskreises nur ahnend zu eröffnen. Man ahnt nur, daß im „Haus Reichegg" Raphaela Rödern liebt, Rödern aber ihr Gefühl nicht erwidert. Wir können es aus einzelnen Handlungen schließen: Raphaela hat heimlich Rudern gelernt, weil sie weiß, daß er es gern sieht.

Der Dichter gibt auch gern eine Andeutung des Kommenden. Wir empfangen irgend eine Handhabe, die uns die kommenden Ereignisse ahnen läßt, die das Kommende andeutet: Der Arzt macht im Rahmen von „Haus Reichegg" die Bemerkung: „Wenn die Weiber ins Kloster gehen, steckt immer eine unglückliche Herzensgeschichte dahinter" (VII, 206). Das Schicksal der Raphaela wird angedeutet. „Nun wer weiß, warf die Mutter („Ginevra") mit erzwungener Scherzhaftigkeit ein, ob er uns in Wien nicht vergißt" (IX, 191), und zwei Seiten weiter verabschiedet sich der Oberst von Ginevra: „Morgen zum letzten Mal!' ‚Nicht zum letzten Mal', sprach sie kraftvoll." Beides deutet das spätere Vergessen, das wirkliche zum „letzten Mal" an. In den „Pfründnern" ist die instinktive Angst der Rosi, nachdem Weißeneder die Beiden überrascht hat, eine Andeutung des katastrophalen Ausgangs. Der künstlerische Wert dieser Technik besteht darin, daß der Dichter den Leser über die Unmittelbarkeit eines erschreckenden Geschehens hinwegsetzt.

Verschiedentlich ist eine Andeutung sogar wiederholt worden. In „Innozens" betrachtet der Dichter den Grabstein der Toten, die in der Nebenhandlung der Novelle eine wesentliche Rolle spielt. Die erste Andeutung (VII, 21) wird wieder aufgenommen (VII, 33), die dabei schon zu einem Teil zur Gewißheit gemacht wird. Das Interesse für die Tote wird dadurch aber nur erhöht. In „Doktor Trojan" wird das spätere Schicksal des Helden, daß er als Kurpfuscher behandelt wird, dreimal vorher angedeutet. S. 174 weist Dr. Wanka auf diese Gefahr hin, S. 185 kommt dem Dichter diese Aeußerung des Arztes wieder in den Sinn, als er mit dem Helden gesprochen, und ehe ihn das angedrohte Los trifft, schärft ihm Seite 191 der Richter ein, daß er „den auf Kurpfuscherei gesetzten Strafen verfallen" werde, wenn er sich der Ausübung der ärztlichen Tätigkeit nicht enthalte.

Ein der Vorbedeutung analoges Kunstmittel steht dem Dichter in der Rückdeutung zu Gebote. Sie erinnert von der Gegenwart her an gleiche oder ähnliche Ereignisse aus der Vergangen-

heit. Der künstlerische Zweck ist mannigfaltig. In „Innozens" fordert der Priester den Dichter zu einem Spaziergang zu der Stelle auf, wo sich die beiden kennen gelernt haben. Dieser Gang nach der Bastei läßt auch uns die Erinnerung an jene Szene lebendig werden. In der besonderen Form des Vergleiches treffen wir die Rückdeutung häufig an: „Das war kein entlastendes Sichaussprechen wie damals" (VIII, 8) oder: „Ich drehte mich wie damals vor der Gertrud und dem Bäckerburschen auf dem Absatz um und ging" (XI, 143).

Als besondere Form der Rückdeutung begegnet uns bisweilen die Anspielung auf vergangene Geschehnisse. Die Bemerkung des Dichters in „Leutnant Burda" (S. 25): „Der Tag, oder besser gesagt der Abend, an welchem Burda von dem „erhabenen Engel" ein Zeichen erwartete, war da", spielt auf eine von Burda verfaßte Reimerei an:

„Soll mir der Stern der Hoffnung nicht erbleichen,
So gib erhabener Engel mir ein Zeichen."

Der Schluß von „Vae victis" beginnt: „Ein Jahr später fand die Vermählung der verwitweten Freifrau von Brandenberg mit dem Manne statt, den sie liebte". Es wird darauf angespielt, daß sie ihren ersten Mann nicht liebte. Die „Troglodytin" wirft dem Hund des Adjunkten ein Stück Brot hin, nach welchem das Tier gierig schnappte. Daraufhin äußert sie: „Seht Ihr! er ist klüger als sein Herr, er nimmt, was man ihm gibt". Der Adjunkt hatte ihre Hingabe verschmäht. Eine indirekte Anspielung ist die Aeußerung des Dichters: „Unwillkürlich fühlte ich mich versucht, auf unsere allererste Begegnung anzuspielen... und ich schwieg" (IX, 236). Ausgesprochen wird die Anspielung für die Heldin der Erzählung nicht, wohl aber für den Leser, der sich nun jener Szene wieder erinnert. Eine ohne böse Absicht ausgesprochene Bemerkung wird zu einer bewußten Anspielung gestempelt, wenn der Dichter von ihr sagt: „Sie erschien ihm wie eine versteckte und boshafte Anspielung auf seine eigenen Eheverhältnisse" (VIII, 31).

Die Rückdeutung findet sich wohl am häufigsten in der bestimmten Form der Zusammenfassung. In manchen Novellen wird am Schluß noch einmal das wesentliche Geschehen der Erzählung kurz vorgeführt, und wir werden gezwungen, uns dessen zu erinnern. So heißt es am Schluß der „Steinklopfer": „Auch trauliche Abendstunden sind ihnen vergönnt, wo sie Hand in

Hand vor der Tür sitzen, der untergehenden Sonne nachschauen, und noch immer den Tag preisen, an welchem sie sich zum ersten Mal auf der Höhe des Semmerings begegneten. Und dann zieht die Vergangenheit mit allen Leiden und Freuden an ihnen vorüber — bis zu jenem Augenblick, wo das Verhängnis schwer und furchtbar über sie hereingebrochen war — und doch ihr Glück begründet hatte.“ (VII, 151.)

Bei diesen Worten steht die Geschichte wieder lebendig vor uns. In „Haus Reichegg“ und den „Pfründnern“ werden am Schluß der Erzählung die Hauptpersonen noch einmal mit ihrem Schicksal vorgeführt: In der Novelle „Haus Reichegg“ erblickt der Dichter die Gräfin und muß erkennen, daß sie eine geistig Tote ist, und da erinnert er sich an ihren Gatten, an den verstorbenen Grafen und an ihre Tochter, an Raphaela, von der er nun weiß, „daß sie sich zurechtgefunden hat“. Die Erzählung „Die Pfründner“ bringt uns als Ausklang das Schicksal der Rosi, auf ihrem Schmerzenslager erblickt sie im Traumzustand alle die Personen, die in ihrer Geschichte eine Rolle spielen. Diese Zusammenschau stellt uns mit eindringender Deutlichkeit ihren Lebensweg und die Charaktere vor Augen, die ihn gekreuzt haben. Man muß an eine Symphonie denken, in der als Ausklang das Motiv machtvoll und klar erschallt.

Neben solchen Zusammenfassüngen, die im wesentlichen den Inhalt einer Erzählung noch einmal deutlich machen, finden sich bei Saar auch Sätze, die nur den Inhalt einer Aeußerung, einer Charakteristik zusammenfassen: Alex sagt in der „Geigerin“: „Sehen Sie, da ist Ihre Schwester Mimi — ein launenhaftes, bizarres Geschöpf. Aber voll Geist, voll Witz, voll Leben — ein reizender kleiner Teufel.“ (VII, 187.) Die Schlußbemerkung, die nach dem Gedankenstrich folgt, ist eine Zusammenfassung der knappen Charakteristik.

Spannung.

Es hätte schon darauf hingewiesen werden können, daß jede Andeutung des Kommenden ein spannung-erregendes Mittel darstellt. Ein Teil des Ereignisses wird uns enthüllt, und wir sind nun begierig, endlich volle Klarheit zu erhalten: Der Offizier, den der Dichter auf dem Wyschehrad ablöst, sagt von dem Priester, er sein ein „seltsamer Kauz“ (VII, 19). Unser Interesse für Innozens ist damit geweckt, eine Spannung entstanden, objektiven Aufschluß möchte man über den Priester haben.

Eingeschaltete Betrachtungen dienen oft dazu, stufenweise ein Ereignis, eine Tatsache zu enthüllen, die der Leser mit Spannung erwartet: Karl Schirmer hat den Brief, der ihm eine entscheidende Glücksbotschaft bringt, empfangen: „Er war sehr überrascht, denn er konnte sich gar nicht erklären, wer ihm geschrieben haben sollte, doch nicht etwa seine Frau? Als er aber zögernd und prüfend das Kuvert betrachtete und darauf die Amtsstampiglie eines Wiener Advokaten bemerkte, erschrak er heftig. Sollte es sich da um etwas Rückständiges, Vergessenes aus früherer Zeit handeln, das jetzt mahnend und fordernd an ihn herantrat? Mit zitternder Hand entfaltete er den Brief. Als er ihn aber gelesen hatte, bebte er am ganzen Leibe. Doch nicht aus Angst, sondern aus Freude. Er mußte sich setzen, sonst wäre er vielleicht umgesunken.“ (XII, 124.) Und jetzt erst erfahren wir von dem Inhalt des Briefes, über den wir durch die eingefügten Betrachtungen lange in Spannung gehalten waren.

Wir fühlen mit dem Erlebnis eines Menschen, der im Augenblick von nichts als von Spannung beherrscht wird: In der Erzählung des Kommissärs in der Novelle „Der Brauer von H.“ berichtet dieser von sich, als er in das Zimmer der schönen Brauersfrau eindringen will: „In regungsloser Spannung stand ich zwischen den Aesten, mein Herz jedoch pochte wie ein Hammerwerk.“ (XI, 106.) Suggestiv überträgt sich die Erwartung, über die berichtet wird, auch auf den Leser.

Wirksames Spannungsmittel kann auch eine breite ausführliche Darstellung einer Entwicklung sein[23]): Burda besucht das Theater in der Hoffnung, die Prinzessin zu sehen. Wird er sie erblicken? Aber: „auch die fürstlich L.'sche Loge zeigte sich zu sichtlicher Bestürzung Burdas leer. Schon hatte sich die erste Szene zwischen Just und dem Wirt — von Laroche und Beckmann auf das Köstlichste dargestellt — abgespielt; schon hatte Major Tellheim seinen Edelmut, Ludwig Löwe als Werner den unverwüstlichen Zauber seines Naturells zu entfalten begonnen“ (man beachte auch hier den ausführlichen Bericht von Nebenumständen), „der Vorhang fiel — und noch immer gähnte die Loge wie ein dunkler Abgrund, in den die Hoffnungen Burdas zu versinken drohten. Da — als das Orchester eben mit einer jammernden Zwischenmusik anhob, konnte man in dem nicht allzu geräumigen Viereck ein leichtes Schimmern und Wehen bemerken; Stühle

---

[23]) „Das intensive Miterleben macht die Spannung im besten Sinne aus. Offergeld a. a. O. S. 76.

wurden gerückt — und die drei Schwestern setzten sich, während Burda vor Aufregung zitterte, an die Brüstung“ (IX, 26).

Dieses Miterlebenlassen einer Entwicklung, die Darstellung des Werdens, ist nicht nur ein Spannungsmittel, hat nicht nur sekundären Zweck, sondern hat in sich seinen Selbstzweck und bildet in Saars Novellen, wie in jeder guten Erzählung, ein wesentliches Element des Aufbaus. Die Entwicklung in Einzelheiten wird in jeder Novelle eine Rolle spielen. Der Doktor in den „Dissonanzen“ ist zuerst empört über die Stellung des Grafen zu ihm, gewinnt aber allmählich seine Ruhe wieder: „Er griff in die Luft wie nach einer Pistole, und streckte den Arm, als gälte es zu zielen. Diese Bewegung, die er mehrmals wiederholte, schien ihn allmählich zur Ruhe zu bringen. Er begann wieder auf- und abzuschreiten, doch in gemessener Haltung, und immer stolzer richtete sich sein Haupt empor. Endlich spuckte er verächtlich aus. „Aristokratischer Hohlkopf!“ sagte er“ (XI, 185). In „Hymen“ hat sich Sandek entschlossen, endgültig das Verhältnis mit Maria abzubrechen, „da kam ein Brief voll zärtlicher Vorwürfe, voll inniger Beteuerungen. Ich wollte sofort zu ihr eilen. Aber kaum aus dem Hause getreten, kehrte ich wieder um, das Bild des andern war vor mir aufgestiegen und trieb mich zurück. Bleibe fest, rief ich mir zu. Ich blieb es und beantwortete auch den Brief nicht“ (XII, 85). In beiden Beispielen handelt es sich um eine wirkliche Entwicklung, der Doktor gewinnt seine Ruhe und Sicherheit wieder; in Sandeks Innerstes läßt uns der Dichter schauen, und wir beobachten, wie ein Mensch seinem Entschluß untreu werden will, aber sich doch noch wieder aufrafft.

Davon zu unterscheiden ist eine Darstellung des Werdens, bei der uns nur der natürliche Fortlauf eines Vorganges gezeigt wird. Klothilde sieht von ihrem Fenster aus, wie der Graf das Pferd zügelt: „Nun erhielt es leichten Schenkeldruck und schmeichelnden Zuruf; noch widerstrebte es — aber allmählich setzte es sich in Gang, immer williger, immer freier, immer leichter, bis es zuletzt mit flüchtigen, weitaus greifenden Hufen, den Kopf anmutig auf und nieder bewegend, in der Runde dahinflog.“ (IX, 306.) Die aufeinanderfolgenden Komparative bewirken vornehmlich das Gefühl einer Entwicklung in dem geschilderten Ereignis. Wir begleiten den durstigen Forstadjunkt auf seinem Gang zur Quelle: „Ich trachtete, sofort die kürzeste Richtung zu gewinnen, indem ich mich ohne weiteres durchs Gebüsch schlug. Bald vernahm ich auch, wie mir ein erquickender

Hauch entgegenwehte; jetzt vernahm ich schon deutlich, wie es in der Tiefe rieselte und plätscherte. Noch ein paar Schritte — und unter mir lag der klare umschattete Tümpel" (IX, 135). Eine solche Technik schafft einmal eine größere Anschaulichkeit, und zum andern vermag ein Vorgang, dessen Entwicklung betrachtet wird, leichter uns innerlich zu packen und zur Teilnahme zu zwingen. Ohne unsere Mitwirkung reißt uns diese Entwicklung suggestiv mit sich fort, und wir gelangen zu dem vom Dichter gewünschten Interesse, das wir vielleicht nicht gewährt hätten, wenn wir vor eine vollendete Tatsache gestellt worden wären.

Graphisch dargestellt, würde ein solches Stück des Aufbaus eine vom Nullpunkt bis zum Maximum langsam ansteigende Kurve ergeben. Der allmählich abfallende Teil würde in der Technik der Darstellung einem Ausklingen entsprechen: Um dem Gedanken eine Weile des Ausruhens beim Anhören der Musik zu gönnen, vermeidet der Dichter, unmittelbar nach dem Orgelspiel des Priesters das Fortschreiten der Handlung zu schildern, dagegen ergeht er sich in eine breite Darstellung ruhiger Zustände: „Es waren zuerst leise Töne, die er anschlug, aber immer voller, immer mächtiger rauschten sie unter seinen Händen auf. Sein Haupt war leicht zurückgebogen, der Blick halb durch die gesenkten Wimpern verschleiert; auf seiner blassen Stirn lag der Reflex des Lampenlichtes wie ein Glorienschein. In tiefes Lauschen versunken saß ich da. Von draußen drang der Duft der Lindenblüten ins Gemach hinein und quoll mit den feierlichen Schwingungen der Töne zusammen" (VII, 37). Bei diesen Schilderungen hören wir immer noch die Musik, in ihnen schwingen sich gleichsam die Töne aus. Man müßte beim Lesen durch eine gedämpfte Stimme dieses Auswirkenlassen andeuten. Begeistert schildert Seligmann Hirsch seine Gattin: „Ja, sie war eine Frau, meine Gittel; er versank in sich, und seine Augen wurden feucht" (IX, 98). Uns ist ein Augenblick Muße gegeben, seine Empfindungen nachzuerleben und gleichzeitig ein Fingerzeig, wie wir sie nachfühlen sollen. VII, Seite 54 heißt es: „Innozens schwieg einen Augenblick, wie um eine innere Erregung auszittern zu lassen." Nach einem Höhepunkt einen Augenblick Schweigen, in dem sich „die Erregung auszittern kann", hat Saar sehr oft eintreten lassen: In „Seligmann Hirsch" entwickelt sich steigernd in jener Wirtshausszene die Erregung der Bürger, und schließlich „erdröhnte die vorige Stimme: „Entweder Sie halten Ihr Maul — oder wir hören zu spielen auf!" " Nach diesem Kraftausdruck: „Einen Augenblick war es still" (IX, 93).

Ernst Bertram spricht in seinen „Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik“ über das „Fernbild“ in Naturschilderungen, das vereinheitlichende Wirkung hat, es läßt nur das Wesentliche erblicken. Auch Saar bedient sich dieses Schilderungsmittels. Die Novelle „Innozens“ setzt ein: „Am südlichen Ende Prags, auf einem gegen die Moldau felsig abstürzenden Hügel erhebt sich ernst und düster die Wyschehrader Zitadelle.“ Aus der Ferne haben wir das Fort erblickt, nun folgt eine Einzelbeschreibung.

Die Darstellungsweise überhaupt zeigt vereinzelt bei Saar diesen Charakter. Der Dichter schildert oft einen Gegenstand zuerst durch eine allgemein charakterisierende Bemerkung des Ganzen, und dann erst folgt die Uebermittelung von Einzelheiten. Also ein Blick aus der Ferne, darauf ein genaueres Betrachten aus der Nähe. Stäudl berichtet von sich: „Mäßigkeit war immer mein Wahlspruch gewesen, obgleich mich die meisten deswegen für einen Knauser hielten (das allgemeine Bild). Des Morgens ein Stück Brot und einen Trunk Wasser. Mittags im nächsten kleinen Wirtshaus: Suppe, Fleisch, Gemüse. Basta. Abends wieder ein Stück Brot und einen Seidel Wein, den ich mir selbst nach Hause holte.“ (Die Einzelheiten.) (XI, 134.) „Der Sommer hatte seine Höhe erreicht. Die Rosen in den Gärten waren verblüht; duftlose, aber farbenprächtige Feuerlilien und Gladiolen standen in den Beeten, während das Grün der Wipfel allmählich seinen Schimmer verlor.“ (IX, 50.) Die Parzen haben ein Lokal, „das sich schon zu jener Zeit höchst unvorteilhaft von dem einladenden Interieur anderer Kaffeehäuser unterschied. Die niedrig gewölbten Räume waren bis zur Unkenntlichkeit der einst lichtgrün gewesenen Tapeten verräuchert, die altmodischen Tische wackelten“. (XI, 41.) Das allgemeine Bild — entstanden durch einen Vergleich.

Reflexionen.

Wesentliche Beachtung erfordern im Verlaufe der Handlung die eingeschalteten Reflexionen. Diese Betrachtungen lassen uns oft in das Innenleben eines Menschen hineinblicken. Sie sind ein wesentliches Mittel der Charakteristik, aber auch die Tatsache als solche, daß ein Mensch viel reflektiert, kennzeichnet ihn als bestimmten Typ. Das Kind, der primitive Mensch leben unbewußt, betrachten kaum ihr eigenes Ich mit ihrer Vernunft; ist doch „die Reflexion Nachbildung, Wiederholung der urbildlich anschaulichen Welt“ (Schopenhauer). Und Saars Menschen sind solche, die sich selbst bespiegeln, die über ihre kleinsten Taten, über

ihre geringsten Regungen Betrachtungen anstellen. Sie haben in dieser Hinsicht einen wesentlichen Zug mit dem Dichter gemein. Diese Selbstbespiegelung ist verbunden mit einer gewissen Weichheit, die sich in jedem Augenblick aller Folgen des Handelns bewußt ist, und darum z. B. aus Rücksicht auf andere Personen eine Unwahrheit ausspricht. So sagt Saar an einer Stelle: „„Ich bin ihrer Meinung," erwiderte ich ohne Einschränkung, da ich doch wußte, daß er keine einzige würde gelten lassen", obwohl er in Wirklichkeit keine volle Zustimmung geben konnte (IX, 231). Oder der Dichter sagt dem Sandek auf die Ankündigung eines öfteren Besuches: „Wird mir ein Vergnügen sein" und danach: „Wenn er mich nur nicht allzuoft aufsuchte... und hin und wieder mochte er ja kommen." (XII,73.) Dieser Charakterzug bei den meisten seiner Helden macht uns auch die Reflexionen so wertvoll, da sie uns ja die wahre und echte Meinung des Menschen kund tun, ohne Rücksicht auf Personen und Umstände.

Es soll versucht werden, die verschiedenen Reflexionen in Gruppen einzuordnen. In sehr vielen Fällen dienen sie zur Verdeutlichung des Problems. Eben ist eine Verwickelung entstanden, und gleich stellt der Dichter Betrachtungen darüber an, die uns gleichsam mit der Nase auf das Problem stoßen: Nach dem Tode Klothildes wird uns durch die Gedanken des Freiherrn die Situation veranschaulicht: „Und der Freiherr faßte sich auch allmählich. Das heißt, es wurde ihm nach und nach vollkommen klar und deutlich, was sich eigentlich zugetragen hatte. Sein geliebtes Weib war ihm weggestorben, einer Gehirnentzündung erlegen. Also eine Krankheit. Was aber hatte die Krankheit hervorgerufen? Aller Wahrscheinlichkeit nach jene Begegnung im Parke mit dem Grafen Poiga. Der also war ihr Mörder! Doch nein! Was hatte er denn getan? Nicht mehr und nicht weniger, was jeder anderer an seiner Stelle — was der Freiherr selbst in seinen jüngeren Jahren — einer schönen Frau mit einem alternden Gatten gegenüber getan haben würde. Konnte der Graf die Folgen voraussehen — ja, auch nur ahnen? Nein, denn keine andere Frau hätte sich dieses Abenteuer so zu Herzen genommen. Er jedoch, ihr Gatte, hätte sie kennen und es wissen sollen. Und so war es auch seine Pflicht gewesen, sie vor solchen Fährlichkeiten zu bewahren, zu schützen. Aber die Schuld lag noch viel tiefer. Er hatte als 50jähriger ein junges Mädchen geheiratet, hatte ein aufblühendes Leben an sein verwelkendes gefesselt. Und doch — das Mädchen hatte ihn geliebt!" (IX, 337.) Eine Reflexion erweckt die andere, die uns alle in das tiefste

Seelenleben des Freiherrn blicken lassen. Die Gedanken des Dichters bringen das Motiv der Erzählung am Bette des sterbenden Burda wieder in Erinnerung: „Wäre es überhaupt möglich gewesen, ihn von seinem Wahne zu heilen? Nein, es war nicht möglich! Es mußte alles so kommen, wie es kam: Er war, wie jeder, dem unerbittlichen Schicksale seiner Natur verfallen.“ (IX, 73.) Reflexionen bieten dem Dichter auch oft Gelegenheit, spannungserregende Momente aufzunehmen: Bruchfelds Gedanken zeigen uns die verschiedenen Möglichkeiten der Stellung Paulas zu ihm: „Wäre sie sein Weib, welch edle Freuden und Genüsse des Daseins ständen ihm zu Gebote — in welcher Umgebung könnte sie sich bewegen! Aber woher wußte er denn, daß sie danach verlangte? Vielleicht war sie vollständig zufrieden, und nur seine Eigenliebe, seine Eitelkeit hatten ihn zu all diesen Reflexionen bewogen!“ (X, 126.) In diesem Beispiel sogar Reflexionen über seine eigenen Reflexionen.

Des öfteren wird uns in den Selbstbespiegelungen der Personen eine innere Entwicklung gegeben: Der Dichter entfernt sich von Nardini: „Aber ich war noch nicht weit gegangen, als mich Unzufriedenheit mit mir selbst überkam... Jener unglückselige Hang zu den Frauen, der sich durch sein ganzes Leben zog....: Mußte er nicht aufs tiefste in seinem Organismus begründet und daher mit unabwendbarer Notwendigkeit zu Tage getreten sein?... Und schon kehrte ich um und eilte wieder dem Esterhazy-Garten zu.“ (X, 231.)

Ein Umschlag der Stimmung ist in den Betrachtungen gut motiviert. Während seiner Reflexionen wird sich der Dichter eines Momentes bewußt, das einen Fortschritt in der Handlung bedeutet: „Ich stieg ein (in einen Tramwagen), und während der Fahrt meinen Gedanken nachhängend, kam ich zur Ueberzeugung, daß der zwar nicht alte, aber doch alternde Meister die junge Schülerin liebe.“ (XI, 165.) In „Conte Gasparo“ macht sich der Dichter zuerst Unruhe und Gewissensbisse über das, was er dem Nardini gesagt, er kann aber schließlich seine Betrachtungen abschließen: „Diese Erwägungen ließen mir die ganze Angelegenheit immer gleichgültiger erscheinen — und schließlich begab ich mich mit voller Seelenruhe zu Bett.“ (X, 220.) In „Requiem der Liebe“, einer einfachen Er-Erzählung, sind viele längere Reflexionen eingeschaltet, die sich fast wie Monologe ausnehmen. Bruchfeld hat niemand, dem er von seinem Leid erzählen kann, da erblicken wir in seinen Selbstbetrachtungen die Seelenkämpfe des Helden, in ihnen spielt sich auch ein Teil der

inneren Entwicklung ab. Die Reflexionen veranlassen oft eine neue Richtung der Handlung. Auch in „Vae victis“ erhalten wir allein durch die Reflexionen des Generals Einblick in sein Inneres, doch gerade in dieser Novelle dienen sie noch einem anderen Zweck: Der Vorbereitung des Kommenden. Hätten wir nicht die eingeschalteten Selbstbespiegelungen, würde uns der Selbstmord des Generals kaum verständlich sein, er würde uns nicht als motiviert erscheinen. Seine Reflexionen sind aber schon von einer Sehnsucht nach dem Tode erfüllt. Als der Kammerdiener dem Unglücklichen die besternte Uniform hinreicht, und er das weiße Kreuz am roten Bande erblickt, das er mit seinem Blute erkauft, da bricht in ihm der Gedanke hervor: „O, warum hatte die Kugel, die ihm damals die Schulter zerschmetterte, nicht sein Herz durchbohrt! Ihm wäre jetzt wohl! Gestorben wäre er den ehrlichen Soldatentod, läg tief und still gebettet an den Ufern des Po — und wüßte von nichts!“ (VIII, 26.) Er sieht seine Frau und weiß, daß sie ihm versagt ist: „Es war ein Bewußtsein, um lautlos darüber zu sterben — oder auszubrechen in ein Gelächter des Wahnsinns . . “ (VIII, 27). Schließlich: „Immer tiefer empfand Brandenberg das vernichtende Bewußtsein seiner Ohnmacht, ja, es war aus mit ihm — ganz aus! Nichts blieb ihm übrig, als zu sterben — und das sogleich, ehe noch jemand eine Ahnung hatte, warum!“ (VIII, 35.) Jetzt ist sein Selbstmord motiviert. Er ist uns verständlich. Wir können mitfühlen und lassen uns von dem Schicksal Brandenbergs ergreifen.

Vereinzelt finden sich auch Reflexionen, die nicht unmittelbar zur Geschichte gehören: „Das Jahr 66 war herangekommen, und sein Sommer brachte Sorge, Verwirrung und tiefes Leid. Heute sind mehr als zwei Dezennien darüber hingegangen, und die Einsicht, daß jene Ereignisse der Ausgangspunkt des großen germanischen Reiches gewesen, hat uns alle mit dem Schicksal, das uns damals getroffen, ausgesöhnt, wenn sich auch seither die Deutschen in Oesterreich durch den Nationalitätenhader von allen Seiten bedrängt, immer einsamer und verlassener fühlen. Aber ich gerate da in Reflexionen, die nicht zu meiner Geschichte gehören.“ (IX, 152).

Wie in diesem Beispiel über historische Ereignisse, so an anderer Stelle Reflexionen über die Kunst: Als der Dichter von der Absicht Ninas erfahren hat, zur Bühne zu gehen, da stellt er Betrachtungen über die Bühne und über die Darsteller an. (X, 74.)

Ueberleitungen.

In dem Aufbau der Novelle bedeuten die Ueberleitungen ein wesentliches Moment. Sie sollen den Eindruck der Einheitlichkeit deutlich machen und ihre inhaltlich gegeneinander scharf abgesetzten Stücke gemäß dem Charakter als Kunstwerk in formeller Geschlossenheit darstellen. Im allgemeinen läßt sich an Saars Novellen erkennen, daß dem Dichter, der ja mit einer bewundernswerten Sorgfalt an seinen Werken immer wieder feilte und glättete, gerade auch die Ueberleitungen gut gelungen sind. Betrachten wir im einzelnen ihre Technik, so finden wir, daß die meisten Ueberleitungen dadurch gebildet sind, daß ein Teil mit dem anderen durch einen Zwischensatz in irgend eine Beziehung gebracht ist. Den Uebergang von einer kurzen Charakteristik zu einem Bericht über seine Vergangenheit bildet der Satz: „Diese hochstrebenden Neigungen konnten um so seltener erscheinen, als Burda selbst sehr bescheidener Herkunft war.“ Es folgt: „Als Sohn eines kleinen Rechnungsbeamten ....“ (IX, 14). In den „Dissonanzen“ heißt es: „Der Fürstin zugewendet, schien der berühmte Doktor bei seinen Auseinandersetzungen die übrigen Anwesenden gar nicht in Betracht zu ziehen. Unter diesen befand sich auch ein Schwager der Fürstin, Graf Erwin.“ (XI, 175.) Es folgt seine Charakteristik.

Aus einer Nebenbemerkung wird das Neue abgeleitet: Als der Dichter von dem alten Worel gesprochen hat: „Und mit dem Oberhaupt hatte sich auch die ganze Familie verändert. Die Frau ....“ (XII, 22).

Ein Mittel, durch Beziehung Ueberleitungen herzustellen, ist die Anwendung des Vergleiches, der in Saars Novellen diesem Zwecke oft dient: Doktor Trojan schob dem Kleinen ein volles Glas zu: „der kleine Kerl leerte es auf einen Zug! Willst Du ein Saufaus werden wie Dein Herr Papa?“ „Sie müssen wissen“, wandte er sich an mich, „daß sein Vater einer der ärgsten Lumpen ist, die es gibt““ (X, 177). Die Charakteristik des Vaters schließt sich an. Es war von dem Grafen die Rede. „So unterschied er sich sehr augenfällig von dem jungen Doktor, dessen Kahlkopf er unausgesetzt mit eingeklemmtem Monokel betrachtete, während er dem Vortrag mit zerstreuter Ueberlegenheit folgte. Desto andächtiger aber lauschte der Hofmeister.“, von dem nun ausführlich erzählt wird (XI, 177). Etwas plump ist die Ueberleitung: „Als sie Abschied nahmen, seine Frau war zufällig auch dabei,

sprach er halb abgewandt: „Werden S' recht glücklich, liebe Rosi!“ Sie wurde aber jetzt immer unglücklicher. Denn bald nachdem ...“ (XII, 113).

Die Ueberleitungen sind oft stufig aufgebaut und leiten so langsam zu dem nächsten Teil über: Der Uebergang von der Schilderung des Schauplatzes in den „Parzen“ zu der Charakteristik der Hauptpersonen vollzieht sich in folgenden Stufen: Das Lokal der Parzen wird als „das kalte Kaffeehaus“ charakterisiert. „Infolgedessen war auch der Besuch ein geringer.“ Der „Zyklop“ brauchte sich also um so weniger anzustrengen, als er bei der Bedienung der Gäste von den Eigentümerinnen des Lokals unterstützt wurde,“ deren Charakteristik nun beginnt (XI, 41). Die Fiktion einer natürlichen Entwicklung sucht der Dichter hervorzurufen: Der Erzähler steht in der Wohnung der drei Geschwister; was er nacheinander sieht, wird dargestellt; er läßt seinen Blick umherschweifen, erst durch das Zimmer, in dem er steht, dann blickt er in das Nebenzimmer, „wo er ein ansprechendes Bild häuslichen Fleißes“ wahrnimmt, es ist das Zimmer Annas, von deren Wirken nun einiges ausgesagt wird (VII, 17).

Einführung der Personen.

Wie sich schon bei der Betrachtung anderer technischer Mittel typische Arten feststellen ließen, so drängen sich auch bei der Einführung der Personen Hauptunterschiede auf. Betrachten wir die Einführung genau, so erkennt man sofort zwei große Gruppen: Das Auftreten einer Person wird vorbereitet, oder unvermittelt greift sie in das Geschehen ein.

Die Vorbereitung kann derart sein, daß die Schilderung des Schauplatzes, der Situation auf die Einführung bereits hinweist. Im Innozens wird liebevoll das Haus geschildert, in dem Ludmilla wohnt: „Wie ich so hinsah, überkam mich eine Art Heimweh. Es war mir, als säh' ich die niedere, vom Dorfe etwas abgeschiedene Behausung vor mir, in der ich meine Kindheit verlebt hatte, und als müsse sich jetzt die Tür öffnen und meine Mutter selig heraustreten. Und die Tür öffnete sich, aber die heraustrat, war ein junges Mädchen. Sie hatte . . .“ (VII, 46).

Gewöhnlich ist das Auftreten einer Person durch eine vorhergehende Erwähnung vorbereitet. Im Gespräch wird auf sie hingewiesen, oder ihr Dasein spiegelt sich sonst im Bewußtsein einer Person wider: Der Sohn des Bürgermeisters, der später mit der Troglodytin ein Verhältnis anknüpft, wird in einer Unterhaltung im Forsthaus bereits erwähnt: „Aber freilich, was kümmert

das die Väter der Gemeinde? Hat doch der Bürgermeister seinen einzigen Sohn aufwachsen lassen wie das liebe Vieh!“ (VIII, 129). In „Marianne“ schiebt der Schreiber in seinem dritten Briefe nebenher die Bemerkung ein: „Eine andere Schwester ist, wie ich höre, in der Provinz verheiratet.“ (VII, 80). Es ist Marianne, von der wir im vierten Brief Näheres erfahren. In „Vae victis“ steht Korona am Fenster: „Von der ziemlich stillen Straße herauf wurde jetzt der Hufschlag von Pferden vernehmbar; ein Zeichen, daß der General, welcher mit seiner Brigade schon früh am Tage zu einem außergewöhnlichen Feldmanöver aufgebrochen war, in Begleitung seines Adjutanten nach Hause zurückkehre.“ (VIII, 12). Korona hört ihren Gatten kommen, uns ist sein Auftreten nicht mehr unvorbereitet.

Eine andere Art der Vorbereitung ist die, welche Riemann „Vorbereitung durch die Gruppe“ nennt. Die Erzählung „Fridolin und sein Glück“ beginnt: „Schopenhauer spricht in einer seiner zahlreichen Abhandlungen über die Leiden und die Nichtigkeit des Daseins, die Behauptung aus, daß die sogenannten Glücklichen es nur scheinbar, höchstens aber nur vergleichsweise seien, und wenn schon hin und wieder ein wahrhaft Glücklicher vorkäme, so sei dies ein so seltener Fall, wie ein erreichtes sehr hohes Alter, wozu — gleichsam als Lockvogel — die Möglichkeit gegeben sein müsse. Nun, als ein solcher ausnahmsweise Glücklicher stellte sich der Zimmerwärter auf dem gräflichen Schlosse zu M . . ., Herr Friedrich, dar.“ (X, 11). Fridolin ist einer aus der Gruppe der Glücklichen. „Zur Zeit meiner literarischen Anfänge“, heißt es in der Erzählung „Der Hellene“, nahm ich oft an einer Tischgesellschaft teil, die sich allabendlich in einem schlichten Gasthause auf der Wieden zu versammeln pflegte und aus Künstlern und solchen, die es werden wollten, bestand. Vorwiegend waren es Maler und Bildhauer, die sich dort nach des Tages Mühen und Sorgen behaglich auslebten . . . unter den Malern, die man dort antraf, befand sich auch einer, der von seinen Kollegen gemeinhin „der Hellene“ genannt wurde. (XI, 156). Knapper ist eine Einführung durch die Gruppe in „Ninon“: „Zu den eigentümlichsten Künstlernaturen, die mir in meinem Leben begegnet waren, gehörte ein Maler, dessen Name . . .“ (X, 98).

Solchen vorbereiteten Einführungen stehen unvorbereitete gegenüber. Eine erste Art liegt in den Erzählungen vor, bei denen der Einsatz des Abschnittes ein personeller ist: „An einem milden, sonnigen Septembermorgen schritt Leo Bruchfeld die weitläufige Gasse herunter“ (X, 107), so beginnt die Novelle „Requiem der

Liebe". Wir erfahren unvorbereitet etwas von dem Helden. Der Einsatz der „Geigerin" lautet: „Ich bin ein Freund der Vergangenheit, nicht daß ich etwa . . ." (VII, 157). Die Mehrzahl der unvorbereiteten Einführungen ist jedoch die dramatische: In der „Geschichte eines Wienerkindes" tritt Frauenlob auf: „Seitdem war fast ein Jahr verstrichen, als eines Vormittags an meine Tür geklopft wurde und ein jüngerer Schriftsteller eintrat, der sich bei seinen Berufsgenossen keiner besonderen Beliebtheit erfreute . . ." (IX, 227). Ninon führt sich folgendermaßen ein: Es wird ein Maskenball in Wien des näheren geschildert, der Dichter schreitet in dem Gewoge einher: „Mit einem Male fühlte ich, wie sich von rückwärts ein Arm unter den meinen schob, und hörte eine künstlich fistelnde Stimme fragen: „Bist Du auch da?" Ich blickte erstaunt und forschend auf die weibliche Maske . . ." (X, 64). Ninon ist eingeführt.

Eine bestimmte Art der dramatischen Einführung ist die Begegnung. Sehr oft trifft der Dichter im Wirts- oder im Kaffeehaus den Erzähler, so lernt der Dichter Walberg, der uns die Geschicke der „Geigerin" berichtet, in einem Speisehaus kennen. Er begegnet dem Bacher („Tambi") in einer Gaststube. Der Adjunkt gewahrt die „Troglodytin" an der Uferböschung eines Flusses liegen, nachdem sie allerdings vorher bereits erwähnt wurde.

Lyrische Einlagen.

Lyrische Einlagen eigener oder fremder Dichtung finden sich in Saars Novellen nur vereinzelt. Vom Dichter selbst scheint nur das Lied zu sein, das Innozens auf der Bastei den Sänger drunten im Kahne singen hört. Lyrische Zitate finden sich im „Requiem der Liebe", wo eine Sängerin Rubinsteins „O, wenn es doch immer so bliebe" hören läßt. Und endlich werden in „Sappho" einige Verse von Karl Beck neben einem Wort aus Kleists Penthisilea und zwei anderen Versen zitiert.

In allen Fällen spiegelt sich in diesen Einlagen ein wesentliches Moment der Erzählung wider. In „Innozens" zeigt uns das Lied in Kontrast die Lage des Priesters: Er kann nicht von sich sagen:

> „So verschmäh ich rascher Brecher
> Keine Blüte, die da sproßt —."

Im „Requiem der Liebe" klingen die Empfindungen Bruchfelds nach seiner Zusammenkunft mit Paula in dem Liede wieder. Das Motiv der ganzen Erzählung enthält in „Sappho" das Wort Karl Becks:

„Wenn je das Schicksal fluchen will,
So gibt es einem Weib
Ein Herz begehrend tief und still,
Doch ohne Reiz den Leib.“

Die anderen Zitate geben ebenfalls das Motiv wieder. Auch in Prosa wird zitiert: Bruchfeld sieht Paula mit einem jungen Offizier, da kommt ihm das Wort Schopenhauers in den Sinn: „Jedes Gut will auf seinem eigenen Gebiete errungen sein. Liebe, Schönheit und Jugend werden nur wieder durch Liebe, Schönheit und Jugend gewonnen.“ (X, 156).

Natürlich sind solche Zitate oder Anklänge und Anspielungen auf Dichterworte nur Menschen in den Mund gelegt, die eine geistige Bildung aufweisen können. Leute aus weniger gebildeten Schichten flechten dafür Sprichwörter in ihre Rede ein: Eine von den Parzen sagt, als sie von ihrer Schwester gesprochen: „Aber wenn man sie nennt, kommt sie gerennt.“ (XI, 54). Paula erwidert Bruchfeld: „Aber es heißt: ‚Kalte Hände, warmes Herz‘ “ (X, 141).

Aphorismen.

Im Vergleich zu den Romanen und Erzählungen Goethes, vor allem aber der Romantiker, die eine Fülle von eingestreuten Liedern und Zitaten aufweisen, finden sich bei Saar nur noch dürftige Nachklänge dieser Technik. Saars Absicht und Wille, Begebenheiten des alltäglichen, meistens so nüchternen Lebens darzustellen, zwangen ihn, auf diese Darstellungsmittel zu verzichten. Dafür stand ihm aber ein wirksamer Ersatz in den häufig eingeflochtenen allgemeinen Betrachtungen zu Gebote, die gern aphoristischen Charakter tragen.

Ein Teil dieser psychologischen Erwägungen gibt uns Einsicht in die Persönlichkeit des Dichters: „Man kann sich über gewisse herrschende Meinungen und Ansichten, ohne sich oft sein ganzes Leben zu verderben, nicht hinwegsetzen“. (VII, 41). Aehnliches ist ausgedrückt in dem Satz: „Man kann nicht jeder Zeit und unter allen Umständen ganz korrekt vorgehen.“ (VIII, 61). Andere Sätze befassen sich mit dem Menschen an sich und seinem Wesen: „Die Menschen sind in allem und jedem zu sehr an langsame Uebergänge gewöhnt, als daß sie zu einem plötzlichen Wechsel unbedingtes Vertrauen fassen sollten“ (VII, 49), oder: „Der Mensch ändert sich nicht.“ (XI, 55). „Jeder Mensch hat seine besondere Dummheit.“ (IX, 113). Andere Aussprüche wenden sich gewissen Gruppen von Menschen zu: „Starke Naturen haben in der Regel

kein Gewissen“ (VIII, 39), „ . . . sie wird glücklich geworden sein; denn sie war eine starke Natur; unglücklich sind allein die Schwachen“ (IX, 207). „Wer geistig veranlagt ist, findet überall Anregung und strebt von selbst seinen Zielen zu.“ (XI, 181).

Vor allem der Frau und ihrem Wesen ist oft seine Betrachtung zugewandt: „Gottes Wege sind wunderbar — noch wunderbarer jedoch die der Frauen.“ (X, 102). „Die Liebe ist der Lebensinhalt des Weibes. Allein die ewigen Ideen, der Fortschritt im Ganzen und Großen, die Sorge für das allgemeine Wohl sind und waren bis jetzt Lebensinhalt des Mannes“ (VII, 192). Oder: „Die Liebe ist es allein, die dem Weibe die Welt in ihrer Unendlichkeit erschließt.“

Ueber Liebe und Ehe sagt er Allgemeingültiges aus: „Man muß durch sie (die Frauen) schmerzlich gelitten und gesehen haben, welchen Schatz von Treue, Hingebung und Opferwilligkeit sie anderen Männern, ja sogar solchen, die wir tief unter uns erblicken, entgegen bringen, um zu erkennen, welch ein Geschenk des Himmels es sei, das Herz eines Weibes ganz und voll zu besitzen.“ (VII, 161). „Eine kinderlose Ehe ist keine Ehe.“ (VII, 98). Das Leben mit seinen Wechselfällen spiegelt sich wider: „Das Leben jedes Einzelnen ist ein Stück Weltgeschichte“ (VIII, 51). „Leben heißt vergessen — wenn auch hin und wieder die dunklen Schatten der Vergangenheit auftauchen“ (X, 273). Vom Schmerz sagt er: „Ein großer Schmerz läutert, indem er die Seele zwingt, ihr Tiefstes zu sammeln. Er reift in uns die Erkenntnis, daß nur jenes Glück, welches wir ganz in uns selbst finden, Dauer verspricht, und jedes andere, so schön es auch sei, vor einem Hauche in Nichts zerstieben kann.“ (VII, 64). Vom Unrecht hören wir: „Jedes Unrecht muß früher oder später im Leben abgebüßt werden“ (XII, 86). Seine Ansicht über Jung- und Altsein gibt unser Dichter in den Worten wieder: „Man ist so alt wie man sich fühlt“ (X, 229). Sehr fein ist der Satz, der von jedem Wissenschaftler bedacht sein sollte: „Jedes Wissen ist wertlos, wenn es nicht von einer mächtigen, eigentümlichen Empfindungsweise getragen und empfunden wird“ (VII, 93). Auch über die Kunst und den Künstler hat er manchen wertvollen Ausspruch geprägt: „Das Wort Goethes: „Weh Dir, daß Du ein Enkel bist“ gilt vor allem in der Kunst, und zuletzt ist jede Größe ja nur eine relative. Die Zeit rüttelt an allem und jedem — selbst an den Säulen, die uns bis jetzt in den Himmel zu ragen scheinen“. (VIII, 89). „Selbstvertrauen ist immer notwendig, wenn man etwas hervorbringen will“ und weiter: „Aber sehr oft haben gerade talentlose Leute

das größte Selbstvertrauen." (XII, 40). Alle diese Aussprüche tragen stark den Stempel von Saars Persönlichkeit. Der Dichter, der sich mit Recht rühmen konnte, tiefer als andere in das Wesen eines Menschen zu blicken, offenbart sich nicht nur in den Aphorismen als Psychologe, sondern wir erkennen auch die scharfe Beobachtungsgabe für alles Seelische überall da, wo der Dichter einzelne Ereignisse und Geschehnisse motiviert.

Motivation der Handlung.

Die Handlungen seiner Personen fließen folgerecht aus ihren Charakteren. Seine tiefe Menschenkenntnis ermöglicht es ihm, seine Erzählungen lebenswahr aufzubauen. Der sonst sanfte und weiche Bruder ist im entscheidenden Augenblick einer außerordentlichen Tat fähig: „Er hat „mich immer schwach und hülflos wie ein Kind gesehen. Nun aber zwingt mich das Schicksal, ihm als Mann gegenüber zu treten, und er wird ihn an mir finden." (XI, 34). Das Verhältnis Majas zu Sandek ist gut motiviert und zeigt, wie Saar die Frauenseele kannte, wenn er sagte: „Eine Frau kann sich einem ungeliebten Manne hingeben aus Verzweiflung, wenn sie sich von einem geliebten Manne verlassen weiß." „Um ihren Schmerz zu betäuben — oder auch nur zu erproben, ob und wie ihre Reize auf einen anderen wirken" (XII, 78). Nur ein bestimmter Menschentyp konnte so handeln, wie der Erzähler der „Sappho" gegenüber: Sie legte ihre Hand auf die seine: „Ich fühlte bei dieser Berührung gar nichts, aber ich konnte jetzt nicht umhin, mit einem leisen Drücken ihrer Hand zu erwidern. Kaum war dies geschehen, als sie mir auch schon an die Brust sank" und weiter „ich war nahe daran, eine ablehnende Bewegung zu machen. Aber was blieb mir in dieser Situation übrig, als still zu halten?" (XII, 48). Durch den Charakter des weichen, zartfühlenden Menschen ist diese Szene gut motiviert.

Auch das Gefühl vor der Tat ist genau betrachtet: Der Dichter will den Priester anregen: „Nun überkam mich eine Art Blödigkeit, jener eines Verliebten nicht unähnlich, der, mit festem Vorsatz, sich heute oder nie mehr zu erklären, scheu und verwirrt an dem Gegenstande seiner Hoffnung vorüberschleicht." (VII, 27). Die Gegenwart der Geigerin beeinflußt den Entschluß des Erzählers: Er gibt ihr ein Versprechen: „Als ich wieder allein war, trat allmählich die Reaktion bei mir ein" (VII, 185).

Ebenfalls psychologisch sehr fein beobachtet ist jene Tatsache, daß wir Menschen uns der Tragweite eines übergroßen Ereignisses nicht gleich bewußt werden: Nach dem entsetzlichen Unglück,

dem Marianne zum Opfer fällt, eilt der Poet in die dunkle Nacht, Stunden verinnen, er merkt es nicht: „Plötzlich ward ich durch einen Schrei aufgeschreckt, den ich selbst ausgestoßen; das volle Bewußtsein des Geschehenen hatte mich angefallen.“ (VII, 107).

Der Dichter unterscheidet sehr wohl das einfache Wissen einer Sache von einem Erlebnis: „Ich kannte damals, — so führt er in der Erzählung „Das Haus Reichegg“ aus, — „die Untiefen des Lebens bloß vom Hörensagen; sie waren für mich bis jetzt wesen- und bedeutungslos geblieben . . . nun aber, wo das, was ich, ohne es mir selbst einzugestehen, schon halb erraten hatte, plötzlich greifbar enthüllt vor mir lag, da war es mir, als hätte ich in einen Abgrund geblickt“ (VII, 222).

Der Dichter drückt Bacher sein Bedauern aus, daß er ohne es zu wollen, seine alten Wunden wieder aufgerissen und ihm zum Weinen Veranlassung gegeben; darauf erwidert Bacher: „Die Tränen haben mir wohlgetan. Wenn ich mit mir allein bin, kann ich nicht weinen, und da ich jetzt einem Manne, den ich hochhalte, mein Herz ausgeschüttet, werde ich um so leichter mein unbeachtetes Dasein weiterleben.“ (VIII, 91). Der reflektierende Mensch ist sich der Motive seines Handelns bewußt, uns erscheint so sein Weinen verständlich.

Auf seelischer Beobachtung beruht auch die Feststellung, daß die Erkenntnis einer Gefahr die Furcht vor ihr beseitigt. Sobald der Mensch die Ursachen einer unerklärlichen Schwierigkeit durchschaut, findet er sich mit dem Ergebnis ab: Der Graf sagt: „Es war bei ihr damals eben nichts anderes gewesen, als eine vorübergehende Emotion der Pubertät, wie sie jeder Backfisch durchzumachen hat. Diese Erkenntnis stimmte mich plötzlich ganz froh, und von diesem Augenblick an war auch Olga für mich Luft.“ (XII, 24).

Daß der Eindruck, den ein Ereignis auf uns macht, auch von unserer Erwartung abhängig ist, erkennen wir in der Beschreibung, die Hulesch über die Stimme des Brauers von Habrovan gibt: „Auch klang die Stimme des Brauers, der jetzt einige begrüßende Worte sprach, um so sanfter, als ich eigentlich das Gebrüll eines Stieres zu vernehmen erwartet hatte“ (XII, 44).

Saars Sprache.

Der Drang nach Darstellung des Wirklichen, der in Saar schaffte, hat ihn das Leben beobachten lassen. Die Frage, ob der Dichter solche psychologischen Mittel bewußt angewandt hat, muß man wohl bejahen; glaubt doch Berger von Saar selbst gehört zu haben, „daß er bei Ausarbeitung einer Novelle wie Flaubert nur wenige Sätze an einem Tage zu Papier brächte.“[1]) Mit ungeheurer Sorgfalt hat er immer wieder geglättet und gefeilt. Die verschiedenen Ausgaben seiner Novellen zeigen fast alle zum mindesten sprachlische Ueberarbeitungen. Es ist eine lohnende Aufgabe, die Sprachtechnik in Saars Erzählungen zu betrachten, ein Gebiet, auf dem der Dichter seine volle Meisterschaft entfaltet hat. In der Literatur hat man seiner stilistischen Sorgfalt des öfteren ohne Zurückhaltung Lob und Anerkennung gespendet. Ella Hruschka nennt ihn einen Meister in der Behandlung der Sprache, sie weist darauf hin, daß er „das feinste Gefühl für die Nuance und Intensität jedes Sinneseindrucks, für Farbe und Gewicht des Wortes besitzt.[2]) Und auch Minor[3]) und Müller-Guttenbrunn[4]) anerkennen die Sicherheit und Schönheit seiner Sprachgebung. Um so höher ist sein Können zu werten, da er sich als Oesterreicher die deutsche Schriftsprache erst erobern mußte. Berger sagt: „Wie Grillparzer gehört auch Saar zu den Wienern, die den angeborenen Dialekt nicht loswerden konnten und wollten. Mochten sie auch hochdeutsch dichten, das Empfinden und Denken, aus dem ihre Poesie wuchs, blieb wie die Sprache, deren sie sich im täglichen Umgang bedienten, mundartlich gefärbt. Beide haben eigentlich in einer Sprache gedichtet, die nicht ihre Muttersprache war.[5]) Langsam hat sich Saar seine Dichtersprache geschaffen, und dieser Entwicklungsgang ist auch innerhalb seiner Novellen festzustellen. Walzel wies bereits auf dieses Moment hin: „Die ersten Versuche, so der „Innozens“, zeigen, wie schwer es dem Dichter wird, eine Literatursprache zu schreiben, die er nicht spricht“. Den Weg dieser sprachlichen Ent-

[1]) Berger a. a. O. S. 39.
[2]) Hruschka a. a. O. S. 131.
[3]) Jakob Minor a. a. O. S. 3 ff.
[4]) Müller-Guttenbrunn S. 30. (Kalender des Dtsch. Schulvereins).
[5]) Berger a. a. O. S. 37.

wicklung kennzeichnet Walzel in verschiedenen Stufen: Erst eine Anlehnung an älteres deutsches, zum Teil in Deuschland damals schon veraltetes Muster; bezeichnend für dieses Vorbild ist eine leise Neigung zu papierenem Deutsch und in der Konservation ein mühsamer Periodenbau. Dann zeigt sich ein zuerst schüchtern hervortretendes, alsbald immer kühneres Streben nach den Formen des wirklichen Lebens, ein Streben, das auf österreichischem Boden eine autochthone Erzählungsweise schafft und nicht länger den Literaturdialekt grundverschiedener norddeutscher Art nachzubilden sucht, vielmehr eigener Kraft bewußt, kühn in eigenen Lauten sich vernehmen läßt. Man schreibt und spricht österreichisch. Walzel weist darauf hin, daß dieser Entwicklungsgang charakteristisch für die österreichische Literatur sei, und daß gerade in Saars Novellistik diese Wandlung, die sich mit immer größerer künstlerischer Reife verband, klassisch geworden sei. Obwohl der Ausspruch Bergers eine tiefe Wahrheit enthält, muß er doch dahingehend berichtigt werden, daß ein Riß zwischen seiner Dichtersprache und seinem Empfinden und Denken, aus dem seine Poesie wuchs, bei Saar in den Werken seiner Reifezeit nicht festzustellen ist. Wenn der Wert einer Dichtung zu einem Teil von ihrem geistigen Gehalt bestimmt ist, so muß er ergänzt werden durch intensives sprachliches Gestaltungsvermögen. Ein Schriftsteller, dessen Sprache nicht aus seinem Empfinden wächst, kann kein wahrer Dichter sein. Wir müssen Walzel zustimmen, wenn er von Saars Sprache sagt, daß sie eigene Laute vernehmen läßt.

Der Engländer Raleigh sagt: „Stil kann nicht gelehrt werden.“ Die Weltanschauung des Dichters bestimmt letztlich seinen Stil. Doch nur bei einem Menschen mit ausgeprägter Individualität offenbart sich eine ihm ganz eigentümliche Ausdrucksweise. Jedoch bei Dichtern, die sich von einem bestimmten Kulturkreis oder von einer bestimmten literarischen Strömung beeinflussen lassen, sich ihr sogar bewußt hingeben, tritt das Individuelle immer mehr zurück, oder zum mindesten treten allgemeine Tendenzen gleichwertig hinzu. Das liebevolle Versenken der Romantiker in die Vergangenheit wirkte sich in einer ausgeprägten Neigung zur Veraltertümlichung ihres Stiles aus. Andere Stilkriterien sind durch den jeweilig behandelten Stoffkreis bedingt. Bei Saar kann man kaum von einem ausgeprägten Stil reden. Vielmehr bestimmt die Tendenz, wirkliches Geschehen darzustellen, seinen sprachlichen Ausdruck. Man könnte oft geradezu von einem Volkstümlichen reden. Provinzialismen, volkstümliche Worte und Ausdrücke machen sich bemerkbar.

Vergleich zweier Bearbeitungen.

„Der gewöhnliche Mensch schreibt massenhaft hin, was ihm gerade in den Sinn kommt; der Künstler, der echte Dichter, sucht oft vierzehn Tage lang nach einem Wort.“[6]) Manchem Dichter ist es so gegangen, daß er immer mit der rechten Wortwahl gerungen hat. „Es gibt nicht überall einen allein richtigen Ausdruck, aber es gibt überall für jeden Schriftsteller nur einen ganz richtigen Ausdruck.“[7]) „Wir wissen z. B. von C. F. Meyer, daß er sehr viel umgearbeitet hat.[8]) Nicht allen Dichtern ist es beschieden gewesen, gleich in dem ersten Wurf einer Dichtung die endgültige Gestalt zu treffen. Sie haben immer um „den ganz richtigen Ausdruck“ ringen müssen. Das wissen wir auch von Saar. Seine Produktivität war — worauf Irene von Schellander,[9]) Freiherr von Berger[10]) u. a. bereits hinwiesen — an Stimmung gebunden. Saar arbeitete ziemlich mühsam wie Flaubert. Er spann sozusagen langsam jeden Satz aus der Feder, und an dem Niedergeschriebenen wurde meistens gleich wieder geändert. Er kann sich nur schwer genügen. „Darauf geht er nicht sobald an die Ausführung, wenn ihn ein Vorwurf beschäftigt“,[11]) so sagt sein Freund Milow, bei dem Saar öfter längere Zeit weilte. In einem Brief an Friedrich Marx sagt der Dichter selbst: „Solange man noch im Unklaren umhertappt oder gar auf falschen Wegen sich hinschleppt, da ist's, als dränge einen eine unsichtbare innere Macht vom Schreibtische weg. Hat man aber einmal die Geschichte beim rechten Zipfel erwischt, dann öffnen sich plötzlich alle Schleusen des Gehirns. Die Peripherie grenzt sich scharf ab; eins greift ins andere, und endlich fällt einem die reife Frucht in den Schoß. Und das ist, was man auch dagegen sagen mag, der eigentliche und wahre Schaffensprozeß. Die wahren, glücklichen Würfe sind selten; sie gelingen einem höchstens im Anfange; alles andere muß man sich, wie die Geistesgeschichte unserer großen literarischen Vorfahren lehrt, mühsam abringen.“[12]) — Ja, mühsam abgerungen hat sich Saar auch die äußere Form und das rechte Wort, aber der Erfolg wurde ihm auch beschert. Adam Müller-Gutten-

[6]) Fontane, cit. v. Ed. Engel „Stilkunst“ S. 96.
[7]) Meyer „Stilistik“ S. 26.
[8]) Vgl. Moser: „Wandlung der Gedichte C. F. Meyers“. Leipzig 1900.
[9]) Irene v. Schellander a. a. O. S. 365.
[10]) Freiherr von Berger a. a. O. S. 39.
[11]) Angeführt von W. A. Hammer a. a. O. S. 27.
[12]) Irene v. Schellander: Briefwechsel zwischen Saar und Marx: Döbling 23. 3. 69.

brunn sagt: „Wie schreibt er! Da ist kein Wort zuviel und keines zuwenig, kein Ton ist falsch gegriffen . . .“.[13]) Man ist so leicht geneigt, über die Formschönheit eines literarischen Werkes hinwegzulesen. Man empfindet es kaum, wenn der richtige Ton getroffen ist, es fällt uns nur der falsche Ton auf. Um zu zeigen, wie die rechte Wortwahl wirkt, seien zwei frühere Ausgaben mit ihren späteren stilistischen Ueberarbeitungen hinsichtlich des rechten Wortes miteinander verglichen.[14]) Grobe und auffällige Fehler gegen eine gute Wortwahl treffen wir nur selten in den früheren Ausgaben:

A.) „Wenn die Stadt von der Ringstraße umspannt scheint“;
B.) „Wenn die Stadt von der Ringstraße umspannt erscheint“ (IX, 18).
A.) „Das Schicksal hat mit liebender Hand eingerissen“;
B.) „Das Schicksal hat mit liebender Hand eingegriffen“ (VII, 95).
A.) „Gleich darauf erscholl der Taktierstab des Kapellmeisters“;
B.) „Gleich darauf erhob sich der Taktierstab des Kapellmeisters“ (IX, 35).

Die bessere Wortwahl schafft einen leichteren Fluß, ein geschmeidigeres Dahingleiten der Rede in folgenden Beispielen:

A.) „Wohin er abgegangen war“;
B.) „Wohin er sich begeben hatte“ (VII, 76).
A.) „Nicht ein einziges Mal“;
B.) „Kein einziges Mal“ (VII, 102).
A.) „Entnahm derselben ein Pack Papiere“;
B.) „Zog einen Sack Papiere hervor“ (IX, 30).
A.) „Der ihn mit allem Nötigen versorgte“;
B.) „Der ihn mit allem Nötigen versah“ (IX, 56).

Feinere Nüancen, die nur das „dritte Ohr“[15]) wahrnimmt, haben eine Aenderung bedingt:

A.) „Den Schall seiner Schritte sogleich abdämpfte“;
B.) „Den Schall seiner Schritte sorglich abdämpfte“ (IX, 20).

Das „sorglich“ nimmt den spezifischen Ton des Wortes „abdämpfen“ auf, in dem vielmehr der Begriff des „Sorglichen“ als des „Plötzlichen“ liegt.

---

[13]) Müller-Guttenbrunn a. a. O. S. 30. (Kal. d. Dtsch. Schulvereins).

[14]) Die spätere, mit B bezeichnete Ausgabe liegt der Gesamtausgabe von 1913 zugrunde. Von den früheren Bearbeitungen, die mit A bezeichnet sind, findet sich „Leutnant Burda“ in der „Deutschen Dichtung“ II. Bd. 11. und 12. Heft. Stuttgart 1887 und „Marianne“ im „Neuen deutschen Novellenschatz“ herausgegeben von P. Heyse. 1884.

[15]) Vgl. Friedr. Nietzsche Werke VII, 214.

A.) „Daß ich mich einer argen Täuschung hingegeben";
B.) „Daß ich in einer argen Täuschung befangen gewesen" (XI, 75).
B. ist drastischer, es paßt besser zu dem Begriff Täuschung.
A.) „Ach, Du bist's";
B.) „Ah, Du bist's" (X, 38). „Ah" gibt mehr das Erstaunen wieder.
A.) „Er sah auf Burda";
B.) „Er betrachtete Burda" (IX, 26). In B. ist das Verweilen besser ausgedrückt.

Die bessere Wortwahl zielt auf größere Bestimmtheit und Klarheit des Ausdruckes hin:
A.) „Er war von ziemlich dunkler Herkunft";
B.) „Er war von sehr bescheidener Herkunft" (IX, 14).
A.) „Infolge früherer Ehebündnisse";
B.) „Infolge von Ehebündnissen, die vor Jahrhunderten geschlossen wurden" (IX, 32).

Unnötige Steigerungsformen ersetzt er durch den Positiv:
A.) „Es wurden drei kleinere Stücke gegeben";
B.) „Es wurden drei kleine Stücke gegeben" (IX, 45).
A.) „Es war von erschütterndster Wirkung";
B.) „Es war von erschütternder Wirkung" (IX, 75).

Nicht notwendige Worte sind fortgelassen:
A.) „Und wiewohl Burda gar sehr wohl auf „taille" hielt";
B.) „Und wiewohl B. gar auf „taille" hielt" (IX, 12).
A.) „Liebten es Weinstuben aufzusuchen";
B.) „Liebten Weinstuben aufzusuchen" (XI, 18).
A.) „Ein in jeder Hinsicht so ausgezeichneter Offizier";
B.) „Ein in jeder Hinsicht ausgezeichneter Offizier" (IX, 36).

Eine gewisse Zaghaftigkeit in der Ausdrucksweise wird aufgegeben:
A.) „Gewissermassen noch unter der Oberfläche";
B.) „Noch unter der Oberfläche" (IX, 56).

An anderer Stelle ist ein Wort eingeschoben und damit dem Ganzen eine deutlich bestimmte Nüancierung gegeben oder das Ausgesprochene anschaulicher gemacht:
A.) „Fanden wir uns nach der Vorstellung im Foyer";
B.) „Fanden wir uns nach der Vorstellung zufällig im Foyer" (IX, 20).
A.) „Mit jenen zusammenflossen";
B.) „Aufs seltsamste mit jenen zusammen flossen"" (XI, 33).

A.) „Dem Saal zu, der die Zuströmenden aufnahm“;
B.) „Dem Saal entgegen, der die Zuströmenden erwartungsvoll aufnahm“ (IX, 34).

Das Bildhafte ist durch das eingeschobene Wort klarer:
A.) „Der Einzige, dem ich mich anvertrauen kann“;
B.) „Der Einzige, dem ich mich anvertrauen konnte und noch anvertauen kann“. (Die Einleitung für das Kommende und für den Vertrauensakt ist in B. anschaulicher.

Eine Wiederholung desselben Wortes wird durch die Aenderung vermieden: A. hat kurz aufeinanderfolgend zweimal „Frau Luise“; B. hat einmal „Gattin Heidrichs“ eingeführt (VII, 81). Eine Aenderung:
A.) „Hatte ich doch nicht vermutet“;
B.) „Ueberstieg alle und jede Voraussetzung“ (VII, 12).
bedingt eine zweite, um keine Ausdruckswiederholung eintreten zu lassen:
A.) „Ueberstieg alle und jede Voraussetzung“;
B.) „War unfaßbar“.

Trotz gründlicher Durcharbeit seiner Novellen sind hier und da doch noch Stellen zu finden, die eine unrichtige Wortwahl, einen unschönen Ausdruck aufweisen: „Eine Macht trieb mich in den Friedhof“ (VII, 67). Der adelige Offizier sagt: „Leute, die Ihnen auflauern“ (IX, 311). „Ich möchte mich mit einem Schattenspiel produzieren“ (X, 246). „Das Glück dieses ruhigen Daseins wurde stellenweise unterbrochen“. „Bei einer genau abgewogenen und streng durchgeführten Zuchtwahl“ (VII, 182). „Ein Bild entfaltet sich“ (X, 269). Von Amphibolia kann man namentlich bei bildlichen Ausdrücken mitunter sprechen, die eine Zweideutigkeit nicht ausschließen oder die Beziehung unklar lassen: „Ich legte das Hauptgewicht auf den Fürsten und auf den Auftrag, den . . . (XII, 39). „Von Wien aus ist mir ein Verleger auf halbem Wege entgegen gekommen“ (X, 85), „Ich hatte schon ein Mädchen ins Auge gefaßt“ (XI, 134). Oder noch zweideutiger: „Der Herr faßte mich durch seinen Kneifer fortwährend ins Auge“ (X, 136). „Er ergreift Georg rückwärts beim Halse“ (VII, 139). Welches ist das Beziehungswort von „rückwärts“? „Fern von den Eindrücken der Welt, in die ich mich niemals habe finden können“ (IX, 286), „Seine Frau hatte eine endlose Kur gebraucht. Bis weit in den Oktober hinein hatte sie sich gezogen — dafür aber auch Wunder gewirkt“ (X, 160).

Einige unschöne Fachausdrücke finden sich: „Der Graf ist mit dem Tode abgegangen“ (VII, 222) (Beamtensprache). Ebenso etliche volkstümliche Ausdrücke, die unpassend sind: „Er besaß nach oben hin nur wenig Feinde“ (VIII, 25). „Von diesem Augenblick an war Olga für mich Luft“ (XII, 24). „Fleisch konnten die Aermsten ja nicht erschwingen“ (XII, 124).

Wortwahl.

Storm sagt, die Novelle sei die Schwester des Dramas und die strengste Form der Prosadichtung. „Sie verlangt zu ihrer Vollendung einen im Mittelpunkt stehenden Konflikt, von welchem aus sich das Ganze organisiert, und demzufolge die geschlossenste Form und die Ausscheidung alles Unwesentlichen.“[16]). Es soll hier nicht grundsätzlich auf die Frage eingegangen werden, ob „aprioristische Theorien und Regeln“ für die Novelle abzulehnen sind,[17]) doch betrachten wie Saars Erzählungen, so bestätigen namentlich die späteren Novellen Storms Theorie. Sie tragen mehr dramatischen Charakter, nur in seinen ersten Novellen finden sich hier und da epische Züge. Also der Schwerpunkt liegt beim Handeln, nicht beim sinnvollen Verweilen und Ausmalen. Dieser Charakter seiner Novellen bedingt auch im Großen und Ganzen gesehen den Gebrauch bestimmter Wortklassen. Verba geben lebendig und anschaulich die Bewegung wieder, Handlung führen sie uns vor. So ist es natürlich, daß in Saars Novellen das Verbum im Gebrauch an erster Stelle steht. In „Innozens“ und „Marianne“, wo sich noch liebevolle Milieuschilderungen, mit der Freude des ruhigen Betrachters dargestellt, finden, ist stellenweise dem Substantiv und dem Adjektiv größerer Raum gegeben. „Im Substantiv ist die Bewegung, die uns lebendig im Verbum vorgeführt ist, erstarrt“.[18]) Etwas Gewordenes drückt es aus und das Adjektiv, namentlich dann, wenn es schmückendes Beiwort ist, erhöht diesen Charakter noch. Es seien zum Vergleich zwei Stellen angeführt, die erste ist eine rein beschreibende, die zweite eine dramatische: „Dichter glänzender Graswuchs überkleidet alle Gräben und Böschungen, und um die eingesunkenen Kanonenlafetten sprießen Veilchen und Primeln. Immer bunter schmückt sich der Rasen, und manche Schießscharte wird durch einen wilden, in voller Blüte stehenden Rosenbusch verdeckt, den ein langjähriger

---

[16]) Brief an Keller vom 14. August 1881.

[17]) Kellers Antwort.

[18]) Meyer „Stilistik“ Seite 30

Friede hart am Gemäuer wachsen ließ. Selbst aus den Kugelpyramiden, die der Zeugwart so zierlich zu errichten versteht, sprießt und blüht es: denn der Wind hat Erdreich und Samen in den Fugen abgelagert, und nun duften und schwanken über den furchtbaren Geschossen die blaßgelbe Reseda, der dunkelblaue Rittersporn und die rötliche, langgestielte Steinnelke. Bienen und gepanzerte Käfer summen und schwirren durch die heiße, zitternde Luft; zutraulich zwitschernd lassen sich Hänfling und Rotkehlchen auf die wuchtigen Feuerrohre nieder, und an den Mauerabhängen der Wälle klettert und sonnt sich die goldgrüne funkelnde Eidechse.“ (VII, 18). Man empfindet, wie in dieses Stilleben der Natur die Verba Leben hineinbringen, der Schwerpunkt aber bei den verweilenden, ausmalenden Substantiven und Adjektiven liegt. Als Gegensatz dazu sei eine Szene angeführt aus der Novelle „Die Brüder“: „Er ergriff sein Glas und schüttete Wasser nach meinem Bette hinüber. Dieses Spiel wiederholte er in kurzen Zwischenpausen, sodaß ich mich schon stark durchnäßt fühlte. Ich bat ihn jetzt, doch endlich aufzuhören. Statt dessen goß er das noch halbvolle Glas über mich aus. Darauf erwiderte ich mit einem ärgerlichen Ausruf den Guß, aber nur in geringem Maße, niemals könnte ich den Ausdruck satanischer Wut vergessen, in der sich sein schönes Antlitz verzerrte. Und schon hatte er sein Glas mit solcher Gewalt nach mir hingeschleudert, daß es hart über meinem Kopf an der Wand zersplitterte. Wäre ich nicht instinktartig unter die Decke geschlüpft, er würde mich schwer verletzt — vielleicht getötet haben. Was ein anderer an meiner Stelle getan haben würde, weiß ich nicht. Mir selbst versagte jeder Laut; ich war wie erstarrt über diese Handlung . . .“ (XI, 18). Saars letzte Novelle, „Die Pfründner“, beginnt auch mit einer Naturschilderung: der Garten des Versorgungshauses im Vorfrühling wird beschrieben, vergleicht man diesen Erzählungseingang mit dem des Innozens, so zeigt sich deutlich eine Entwicklung des Dichters;[19]) sehen wir sie unter dem Gesichtspunkt der Mittel in der Wortwahl, so läßt sich zusammenfassend sagen: in den früheren Novellen finden sich noch Stellen, bei denen das Substantiv und Adjektiv überwiegt, in den späteren Novellen setzt sich das Verbum immer mehr durch.

---

[19]) Man vergleiche auch die Schilderungen der Friedhöfe in den beiden Erzählungen miteinander VII, 21 und XII, 119).

Der Gebrauch des Adjektivs ist je nach dem Charakter der einzelnen Stellen bestimmt: „Ja, Sie sind immer fleißig, sagte der Hellene, indem er mit der Rechten sanft über ihr dichtes, mattblondes Haar strich, das rückwärts in zwei langen Zöpfen hinabhing.“ (XI, 165). Die Adjektiva sind in diesem Zusammenhang geboten, da sie ein Verweilen ermöglichen, „das sanfte Streichen“ wird uns veranschaulicht, die Adjektiva geben erst die Zeit für das langsame Dahingleiten seiner Hand. In der oben angeführten dramatischen Szene aus den „Brüdern“ dagegen fehlt jedes schmückende Beiwort, es hätte nur den raschen Gang der Handlung gehemmt. Man könnte von einem zweifachen Gebrauch des Adjektivs reden: Es kann ausmalendes, schmückendes Beiwort sein, oder es gibt dem Substantiv eine bestimmte Färbung, bringt ein ganz neues Moment. Bei Saar hat sich die Entwicklung, von der oben die Rede war, natürlich auch für das schmückende Beiwort ausgewirkt. In der „Marianne“ findet man noch eine gewisse Häufung von Adjektiven, die oft dasselbe ausdrücken. Seite 90 heißt es: „Sie ist stiller und schweigsamer“, „die holde, echt weibliche Beschränktheit“, „eine peinliche, unerquickliche Stimmung“, „ein freies, fröhliches Wort“. Dagegen fehlt z. B. in „Sappho“, selbst in einer Szene wie folgender jedes näher charakterisierende oder schmückende Beiwort: „Ach ja, sagte sie wie abwesend und legte dabei ihre Hand auf die meine.“ (XII, 48).

Wortverbindungen.

Als Stilmittel braucht Saar oft bestimmte Wortverbindungen, von denen zuerst die Wortwiederholungen betrachtet werden sollen. Eine Wortwiederholung kann ihren Grund in einer gewissen inneren Verlegenheit des Sprechers haben. Als Beispiel diene folgender Satz: „Sie sind es, Herr — Herr —. Ich rang vergeblich nach einem Namen, der mir entfallen war“ (VIII, 83). Korrespondierend angewendet sind Wortwiederholungen: „Halb verwundert“, „halb wegwerfend“ (IX, 322), „Je eher, je lieber“ (X, 48), „Bald lauter, bald gedämpfter“ (IX,72). Dieser korrespondierende Gebrauch macht sinnfälliger. Die Gegenüberstellung wird deutlicher gemacht und damit eine größere Anschaulichkeit erzielt.

Die Wiederholung eines Wortes hebt dieses hervor, stellt es noch einmal eindringlich vor unser Bewußtsein: „Umsonst beschworen ihn seine Anhänger...., umsonst sprach ihn....“ (VII, 62). „Ich will alles dulden, alles ertragen. Er soll mich

schelten, soll mir drohen, soll mich von sich stoßen.“ (VII, 193). „Es war zu spät! Zu spät!!“ (X, 197.) Das erschütternde Wort hämmert sich gleichsam ein. „Langsam, schier endlos schlichen die Minuten, schlichen fast zwei Viertelstunden.“ (XII, 143.) Man empfindet das langsame Dahinkriechen der Zeit mit. „Immer die gleiche Hingebung, die gleiche Zärtlichkeit ....“ (VII, 187). „Kein Blatt, kein Halm regte sich“ (VII, 58). Die Wiederholung gibt das Eintönig-Schwere gut wieder. Saars Helden wiederholen namentlich Worte, um hervorzuheben und zu steigern, wenn sie in irgend einem Affekt sind: „Ja, wie ist es möglich! so fragte ich mich selbst .... wie ist das möglich! stöhnte ich verzweifelt!“ (VIII, 90). In innerer Erregung steigert man sich leicht immer noch mehr in seine Empfindung hinein: „Sie wissen, daß ich die Ihre bin, die Ihre für ewig!“ (VIII, 33). Ninas Gatte hat offenbar noch Zweifel, aber er sagt: „Es gibt einige Schwierigkeiten. Aber ich werde sie überwinden! Werde sie überwinden!“ (X, 97). Er suggeriert sich selber, er erstickt seinen Zweifel in dem überzeugenden Schall des wiederkehrenden Wortes.

Eine besondere Art der Wortwiederholung ist die Wiederaufnahme eines Wortes durch eine andere Person, dieses Mittel kann auch der Hervorhebung dienen: „Wir haben morgen eine Leiche.“ „Eine Leiche?“ fragte ich mechanisch. „Eine vornehme Leiche“ bekräftigte der Kirchendiener“ (VII, 59). Der General nimmt einzelne Ausdrücke, die seine Frau und der Doktor jur. über ihn getan, wieder auf und hebt sie damit hervor, z. B. das Wort Koronas: „Es ist aus mit ihm!“ und das des Doktors: „Er sollte eigentlich von Rechts wegen Wolle spinnen“. (VIII, 36.)

Oefter wird das Wort von dem anderen Sprecher in einer bestimmten Betonung wieder aufgenommen:[20]) „Sie müssen Ihren Hund an die Leine nehmen.“ „An die Leine!“ rief er empört. „Ein Geschöpf, das zu ungehindertem Lauf geschaffen ist ...., an die Leine!“ (VIII, 95.) „Und wenn ich auch nicht absehen kann, was sich aus dem allen entwickeln soll!“ „Entwickeln! Entwickeln!“ wiederholte er verächtlich (IX, 29). „Warum bist Du denn in Pension gegangen?“ „Gegangen!“ hohnlachte er, „Gegangen!“ (XI, 118.) Saar benutzt eine solche Wortwiederaufnahme gern dazu, um überzuleiten, um Fluß in eine Unterhaltung hineinzubringen: „Du müßtest Dich ihr eben unterordnen.“ „Unterordnen?! Wie meinst Du das? fuhr er auf.“

---

[20]) Dieses Stilmittel bevorzugt Heinr. v. Kleist.

(XII, 84.) Es folgt nun die Erklärung des Dichters. „Ein Mann, der unlängst so rücksichtslos den Stand bloßgestellt, dem Sie, gleich mir, seit ihrer Jugend angehören.“ Sie lachte laut auf. „Rücksichtslos! ...“ (VII, 16). Ein bestimmtes Wort ist herausgegriffen und als Anlaß zur Entgegnung genommen. Ebenso: „Sie wollen sie zur Dichterin machen.“ „Machen?“ rief Frauenlob ... „Machen? Wie sollte man das anstellen?“ (IX, 240). Die äußere Form gibt den Gemütszustand gut wieder. „Nun also, dann können Sie mir vielleicht auch sagen, auf welche Art ein Veilchenbukett in die Manteltasche des Herrn Leutnants gekommen ist?“ „Veilchenbukett? In die Tasche des Herrn Leutnant?“ rief der Alte und schlug fast die Hände über dem Kopf zusammen.“ Der Alte wiederholt in seiner Ueberraschung nur die bezeichnenden Worte. (IX, 47). „Sie sehen ja in alle Karten!“ „Wie heißt sehen?“ rief Hirsch, bei dem sich im Eifer spezifische Anklänge geltend machten. „Nichts seh' ich.“ (IX, 92.) Sehr fein beobachtet ist es, wie Seligmann, in den Anblick des Spieles versunken, wohl das Wort mit seinem Gehör aufnimmt, es aber nicht sofort zu seinem Bewußtsein dringen läßt.

Eine besondere Art von Wortwiederholungen ist die Häufung von Bindewörtern, die dem Ganzen — wie in anderen schon angeführten Beispielen gezeigt — die Vorstellung der Menge verleiht und es schwer flüssig erscheinen läßt. Das wiederholte Bindewort bedeutet eine kleine Hemmung im Redefluß: „Es war meine liebste Erholung, zu ackern u n d zu säen u n d bei der Ernte Sense o d e r Sichel zu schwingen.“ (XI, 16.) Wie leicht und ungezwungen hüpft dagegen eine Satz ohne Bindewörter dahin: „Dort saßen sie nun weit zurückgelehnt mit gekreuzten Beinen ... plauderten, lachten, schlürften Cognac oder Charteuse.“ (XI, 173.)

Steigerung.

Als wesentliche Aufgabe einer bestimmten Art der Wortwiederholung hatten wir die Steigerung bezeichnet. Dieses Stilmittel soll nun im Zusammenhang betrachtet werden. Seine Wirkung beruht namentlich darauf, daß in der Steigerung der Leser Entwicklung miterlebt, und ein Miterleben muß der Dichter erstreben. Die gewöhnlichen Steigerungsformen: Komparativ und Superlativ begegnen uns: „In seiner bewegten jungen und jüngeren Zeit“ (XI, 175). „Es geht mir in der Tat sehr schlecht, schlechter, als sie sich vorzustellen vermögen“ (XI, 104). „In schlimmer und schlimmster Zeit“ (IX, 247). Die Steigerung kann

durch eine nähere Ergänzung bedingt sein: „Sie ist eitel, sehr eitel“ (IX, 99). „Nichts sehe ich! Gar nichts!“ (IX, 92). „Damit ist es aus — ganz aus“ (VIII, 88).

Echt volkstümlich ist: „Mit dem Geigenspielen ist es nichts, rein nichts!“ (XII, 29.) Ein Adverb kann das Verbum steigern: „Ich liebe Sie, liebe Sie unsäglich“ (X, 142). „Wenn ich gewiß wäre, daß sie ihn liebt, treu, wahr und aufrichtig liebt; vielleicht — aber auch nur vielleicht — wäre ich imstande zu gehen“ (VII, 185). Ein Hilfsverb verursacht die Steigerung: „Ich liebe sie nicht mehr, kann sie nicht mehr lieben“ (VII, 187). Der Steigerungsgrad eines Substantivs kann durch Adjektive geschaffen werden: „Lüge! Lächerliche, abgeschmackte Lüge!“ (X, 157.) „Eine Hochzeit, eine glänzende Hochzeit!“ (IX, 10.) Sehr häufig wird die Steigerungform eines Wortes gebildet durch ein anderes, das eine größere Intensität oder eine Entwicklung aufweist: „Ein Weib, das mit inniger Liebe an Ihnen hängt — das Ihnen alles geopfert!“ (VII, 87.) „O, was für ein Weib war sie!? Welch ein verächtliches Geschöpf! Welch unerhört feige, erbärmliche Natur!“ (IX, 315). „Er entriß mir alles, was mein war: jedes Spielzeug, jedes Naschwerk — ja selbst die mir zugemessene Nahrung . . .“ (XI, 14). Man beachte, wie hier und auch in anderen Beispielen die letzte Steigerungsstufe durch „ja“, „selbst“ oder andere, einen höheren Grad kennzeichnende Worte eingeleitet ist. „Dann zuckten wilde Blitze des Schmerzes auf, zuerst vereinzelt, doch immer rascher, immer heftiger . . .“ (VIII, 32). Besonders kenntlich ist die Steigerung gemacht durch einen Hinweis: „Hier hatte sich eine nicht gewöhnliche Begabung und, was noch mehr sagen wollte, ein selbständiger Geist ausgesprochen“ (VIII, 84). „Wir würden vielleicht in Not — und was noch schlimmer, in Abhängigkeit von fremden Menschen geraten sein“ (IX, 185).

Im folgenden tritt besonders deutlich der Charakter einer Steigerung lediglich als Stilmittel hervor, da in Wirklichkeit der höhere Grad gar nicht zu erreichen ist: „Er setzte seinen Stolz darin, das Italienische zu verstehen wie ein Eingeborener, — oder eigentlich noch besser“ (IX, 187). „Ich ließ es mich nicht verdrießen, zu leisten, was eben zu leisten war — und manchmal auch noch mehr“ (IX, 121).

Satztypus.

Ein unverkennbares Element für eine persönlich geformte Sprache ist der Satztypus. Wie ist doch der Satzbau Heinrich's v. Kleist in der „Penthesilea“ bezeichnend für des Dichters Stil und damit für ihn selber, er zerreißt das normale Satzgefüge und fügt

trennende Einschübe zwischen syntaktisch verbundene Worte. Dieser Satzbau charakterisiert seine Sprachgewalt und das Dämonische seines Wesens. Kleist war erfüllt von der Idee seiner Dichtung, und die meistert die Form. Wir wissen, wie schwer es Saar wurde, die Form zu meistern, wie seine ersten Novellen noch „papierenen Stil" erkennen lassen, d. h. eine Form, die nicht durch Inhalt allein bestimmt ist. Darum ist es eine schwere Aufgabe, in Saars Novellen einen allgemeinen Satztypus festzustellen. Sein realistischer Stilwille hat sich natürlich auch im Satzbau offenbart. Der Mann aus dem Volke spricht in der gewöhnlichen Umgangssprache, nicht in verschlungenen Perioden, sondern kurze schlichte Sätze wird man von ihm hören. Ueberhaupt charakterisiert dieser Satztypus die Sprache Saars. Nicht zu lange, einfache Sätze sind es; Satzungeheuer, unschöne Schachtelungen finden sich nur vereinzelt in den Novellen. In „Leutnant Burda" ein Satzungeheuer wie folgendes: „Hingegen könnte freilich der Umstand, daß ich zu einigen gegenwärtig sehr hervorragenden Adelsgeschlechtern — z. B. mit dem Y. und dem Z. — infolge von Ehebündnissen, die vor Jahrhunderten geschlossen wurden, sogar in verwandtschaftliche Beziehungen treten würde — gerade dieser Umstand, sage ich, könnte vielleicht dazu beitragen, daß man von seiten anderer hoher Persönlichkeiten, die Du erraten wirst, fördernd in die Angelegenheit eingriffe und sie dem erfreulichsten Resultat zuführte." (VII, 32.) „Mein Großvater ließ also die Sache, welche mit nicht unbeträchtlichen Kosten verknüpft war, um so eher auf sich beruhen, als ja im besten Falle wohl der Grafentitel, keineswegs aber die Wiedererlangung der konfiszierten Güter erzielt werden konnte, welche in den Besitz anderer, zu jener Zeit treu gebliebener Adelsfamilien übergegangen waren" (VII, 31). Lateinische Satzkonstruktion ist das: „umso eher — als". Angeführt wurde bereits ein Beispiel, wie die Glieder des Hauptsatzes durch Nebensätze auseinandergerissen wurden.[21])

Wortstellung.

Unregelmäßige Wortstellung kann in der Absicht des Dichters liegen. Er setzt etwa ein bestimmtes Wort an die Tonstelle: „Nur um zu zeigen, daß sich überall im kleinen abspielt die große Tragödie der Welt." (VII, 114.) Der Satzschluß ist betont. „Handwerk habe ich keins gelernt" (VII, 121). Der Anfang des Satzes trägt den Ton, ebenso: „mich kann man nicht verurteilen" (XI,

[21]) Siehe oben S. 65.

149). „Daß ich mit beiden Händen zugriff, kannst Du dir denken“ (VII, 96). Der Nebensatz ist vorgestellt, um ihn mehr hervortreten zu lassen. Feine Unterschiede ruft die Wortstellung hervor: „Ich erschrak über diese Mitteilungen, aber ich wurde davon nicht überrascht.“ (VIII, 110.) In dieser Fassung liegt ein Akzent auf „erschrak“ und „überrascht“, würde der Satz lauten: „ich wurde nicht davon überrascht“, so läge der Ton auf „nicht“. Die Gegenüberstellung wäre geschwächt. Praktischen Grund hat das Voranstellen der Apposition: „Dazwischen, zahlreiche Orden vor der Brust, einige hohe Militärs, Diplomaten und Staatsbeamte ...“ (VIII, 28), sie kann sich so auf die drei Gruppen der Gäste beziehen. Die Wortstellung eines internationalen Juden ist nachgeahmt in „Seligmann-Hirsch“: „Ich werde ihm kaufen ein Gut in Ungarn und Ihre Sarah kann werden eine Schloßfrau“ (IX, 101).

Satzfiguren.

Wenn auch der Satz in Saars Novellen schlicht und einfach ist, so hat der Dichter doch im reichsten Maße Stilmittel verwandt, die Leben und Wechsel in eine gleichförmige Satzeinheit bringen. Solche Störung der Einheit eines Satzes kann bedingt sein durch die Parenthese; in ihr bringt der Dichter gern nähere Ergänzungen, die einen längeren Erklärungssatz verursacht hätten, „der Sprecher wird zu seinem eigenen Interpret“.[22]) „Der Aufseher — denn er war es — trat ...“ (VII, 117). „Obgleich mir der Hauptmann Sandek — so stand auf der Karte — nicht befreundet gewesen ...“ (XII, 70). „Was der althochdeutsche Abschreiber einer Handschrift als Glosse an den Rand anführte, fügt der Sprecher in Parenthese selbst hinzu: „Sein junges Weib — er hatte bereits ziemlich hoch betagt eine zweite Ehe geschlossen — sorgte eben ....“ (IX, 144). „Und ihre Liebenswürdigkeit — sie konnte, wenn sie wollte, sehr liebenswürdig sein — blieb eine allgemeine“ (VIII, 23). Erklärungen werden auch gegeben für Dinge der Vergangenheit durch einen Blick auf die Gegenwart: „... mit Petroleumlampen — elektrisches Licht gab es damals noch nicht — düster beleuchtete Räumlichkeiten“ (XII, 41). „Wer in früherer Zeit — heute ist der Eindruck nicht mehr so gewaltig — die Bahn über den Semmering ...“ (VII, 113). Eine nähere Zeitbestimmung wird eingeschoben: „Eines Tages, — es war im Mai, der sich nach einem rauhen, fast winterlichen April herrlich anließ — hatte ich wieder ...“ (IX, 127). Oder die Quelle des

---

[22]) Meyer „Stilistik“ S. 81.

Wissens wird angegeben: „In das erste Stockwerk aber war — so teilte mir meine Aufwärterin mit — ein sehr vornehmer Herr..“ (VIII, 46). Die Parantheſe benutzt der Dichter ferner dazu, um plötzlich hervorbrechende Gedanken des Sprechers einzuschieben: „diese Veilchen — das mußt Du selbst zugestehen — denn Du weißt es — diese Veilchen sind von ihr!“ (IX, 75). Namentlich werden solche auftauchenden Gedanken gern in Parenthese gesetzt, wenn sie nur Bezug haben auf ein Unwesentliches des Gesagten, nicht aber auf den Hauptgedanken: „Aber nicht des Geldverlustes wegen — nebenbei bemerkt ist der Rest des Kaufschillings, der aus Papieren bestand, in den Abgrund des späteren großen Börsensturzes gesunken — bereue ich .es jetzt...“ (VIII, 68). Formelhafte Einschiebsel erscheinen oft in Parenthese: „Auch gehts ja — in Vertrauen gesagt — schon seit Jahren...“ (IX, 226). „Während ich — leider muß ich es aussprechen — zum Verdruß...“ (XI, 15). Eine in die Rede eingestreute Beteuerung: „Und sie — o Gott! — sie stand da...“ (IX, 312). Der Dichter teilt der Parenthese auch die Aufgabe zu, Handlungen zu berichten, die während seines Sprechens geschehen; Sappho schreibt: „Ich jedoch — zum ersten Mal, da ich dieses schreibe, erröte ich — betrachtete ihn...“ (XII, 60). „Die Anzeige — ich wies sie ihm — ist schon geschrieben.“ (XI, 35.) Meist macht der Dichter solche Bemerkungen: „Hier meine geliebten Bücher, vor allem mein Lenau“ — sie nahm den Band wie liebkosend auf — „und dort...“ (XI, 288). „Ein anderer hatte sie — sie schauderte auf — Du genannt“ (IX, 314). Bisweilen birgt die Parenthese Bemerkungen, die ein wesentliches neues Moment bringen: „Er selbst mußte jetzt — mit welchen Gefühlen! — die einziehenden Truppen...“ (IX, 281). In diesem Beispiel können wir die Parenthese noch anerkennen, doch unberechtigt erscheint sie mir da, wo sie wesentliche Gedanken bringt, die unmittelbar in Beziehung zum Gesagten stehen: „.. meine Gedanken versagten. So verging mehr als eine Woche. Eines Abends, schon sehr spät — ich hatte mich doch ein wenig zurecht gefunden — saß ich...“ (XII, 85).

Klammern, die gewöhnlich in der gleichen Absicht gebraucht werden wie die Parenthese, finden sich bei Saar nur vereinzelt. Es sei eine Stelle angeführt aus „Seligmann Hirsch“, wo der Dichter den Sprecher interpretiert: „Auch die hübsche Cilli noch hier! (Das galt dem Schenkmädchen, welches nebenbei die Dienste einer Kellnerin verrichtete.) Also noch immer nicht verheiratet? Und auch an Kurmachern wird es mangeln, seit die Kurgäste

fort sind. (Er belachte das Wortspiel sehr laut und selbstgefällig.) Am Ende werd' ich alter Knabe doch noch aushelfen müssen! Oder sollte gar Ihre Frau Ursache zur Eifersucht haben, Herr Matzenoër? (Damit war der Hotelwirt gemeint, der eigentlich Mazenauer hieß; aber der Ankömmling schien den Diphtong au bisweilen wie o auszusprechen.)" (IX, 83.)

Die Paranthese bedeutet also eine Störung der Satzeinheit, ebenso kann die Ellipse in künstlerischer Absicht den regulären Satzbau durchbrechen. Das Wesentliche dieser Figur scheint mir Meyer richtig zu kennzeichnen, wenn er sagt: „Die neuere Syntax hat treffend festgestellt, daß in den meisten elliptischen Sätzen überhaupt keine Ellipse, kein Weglassen vorliegt" (er weist auf Delbrück „Vergleichende Syntax" S. 73 und Wunderlich „Satzbau" S. 2 ff. hin).[23]) Solche Fälle, die sich bei Saar häufig finden, die also nur eine scheinbare Ellipse darstellen, will ich vorwegnehmen: In manchen Wendungen, namentlich in häufig gebrauchten, fehlen verschiedene Satzteile, etwa: „Beweis dessen, daß der Zeugwart ..." (VII, 36) (vollständig sollte es heißen: es ist ein Beweis ..). „Ganz mein Fall," erwiderte er" (XII, 73) oder „Wird mir ein Vergnügen sein" (XII, 72). Das Subjekt fehlt. Man kann ein solches Weglassen des Subjekts als volkstümlich bezeichnen: „Bliebe immer noch die Frage ..." (X, 121). „Sprach's und ging" (XI, 160). „Kehre also um, begebe mich durch ein Seitenpförtchen, dessen Schlüssel ich immer bei mir trug, in den Garten, wo sich das Wohnhaus befindet, mache die Tür auf — und was seh ich?" (XI, 143). Sehr oft findet sich ein solches volkstümliches Weglassen des selbstverständlichen Subjektes.

Einzelne Gestalten Saars haben einen Stil, der mit den Worten kargt und darum oft Satzteile, die nicht unbedingt zum Verständnis notwendig sind, wegfallen läßt, z. B. der Arzt in „Haus Reichegg": „Geht nicht. Wir haben heute große Visite." (VII, 205.) Manche Menschen lieben es, ihrem Stil Sprichwortcharakter zu geben und lassen darum Satzteile fehlen: „Und wie in der Kunst, so auch im Leben" (IX, 267). „Und je rascher, je besser." „Kaum besehen, auch schon erledigt." „Und wer nicht zahlen kann, mag zusehen, wie er gesund wird." „Kein Geld, keine Schweizer." (Doktor Trojan, S. 184.)

Oft fehlt das Verbum in Ausrufen oder in ähnlichen Figuren, in Formen, die auch nicht als Ellipsen anzusprechen sind:

---

[23]) Meyer, „Stilistik" S. 82.

„O pfui, über den Egoismus, über die Teilnahmslosigkeit der Welt!“ (VII, 63.) „Diese Umschläge nützen nichts. — Eis! Eis!“ (IX, 328.) Ein etwaiges „bringt her“ ist nicht zu ergänzen, weil es in der Vorstellung fehlt, der Arzt sieht nur die Notwendigkeit, daß er Eis braucht, die Art, wie er es erlangt, läßt er ganz außer acht.[24]) „Endlich sagte sie: „So weit Bedrich, so weit — gar übers Meer“ (X, 50). Die Sprecherin ist ganz versunken, in ihr lebt nur die Vorstellung der ungeheuren Entfernung, der Gedanke, daß sie mit Bedrich an dies Ziel gelangen soll, ist für den Augenblick verschwunden. Also liegt auch hier kein Weglassen vor.

Das Fehlen eines Hilfsverbums gibt der Sprache etwas Gedrungenes, oft auch Elegantes: „Selbst an der Orgel, deren Töne mich sonst über alles Irdische hinausgehoben, fand ich keine Beruhigung“ (VII, 55). Wieviel steifer und schwerfälliger würde lauten: „... mich über alles Irdische hinausgehoben hatten, fand“ usw.

Bereits als Ellipse sind anzusprechen: „Auch das Menu sprach für den Geschmack der Wirte: wenig Gänge, aber ausgesuchte, seltene Gerichte; Bordeaux und Champagner“ (IX, 258). In dem gleichen Zusammenhang: „Wir ließen uns alle an dem Tische nieder, der mit kostbarer Einfachheit gedeckt war: schweres Linnen, schwere Kristallgläser, massives Silber“. Das Fehlen von Verben bedingt den Charakter einer Aufzählung, er tritt uns auch entgegen im folgenden Beispiel: „Denn die war wirklich ein schönes Weib. So gegen die Dreißig. Nicht gar groß, aber auch nicht klein. Voll, aber doch schlank“ (X, 139). In Gegenüberstellung wird der Kontrast stärker durch das Fehlen des Verbums: „Trotzdem: neben vielem Platten und Gewöhnlichen — ergreifende Schilderungen; neben manchem Falschen und Verlogenen, neben Rohem und Verletzendem — Laute einer tiefen, eigentümlichen Empfindung.“ (IX, 230.)

Es braucht in Ausdrücken, in denen das Minderwichtige und Unbedeutende fehlt, weil es sich von selbst versteht, noch keine Ellipse vorzuliegen. Wo aber etwa aus leidenschaftlicher Bewegung des Gemütes innerhalb von vollständigen Satzgefügen unbedeutende Vorstellungen nicht ausgesprochen sind, da liegt diese Figur vor. Ist der Mensch im Gleichmaß, in Ruhe, so beherrscht er sich, dann kann sein Intellekt ihn die rechten Worte zu wohlgefügten Sätzen finden lassen, ist er jedoch im Affekt, überwiegen Gefühle und Leidenschaften den Verstand, dann verliert

[24]) Vgl. Meyer „Stilistik“ S. 82.

namentlich bei primitiven Menschen der Intellekt die Herrschaft, er vermag nicht die rechten Worte zum wohlgeordneten Satz zu fassen, er vermag nur impulsiv auszustoßen: Unerwartetes tritt an die Geigerin heran: „O mein Herr," sagte sie, schwankend zwischen Freude und Scham — „wie kann ich — wie darf ich — von einem ganz Unbekannten —" (VII, 171). Verlegenheit schafft die innere Unruhe, welche stammeln läßt: „Entschuldigen Sie", sagte sie mit unsicherer Stimme. „Ich dachte — ich suche meine Schwester —" (VII, 88), oder: „Mein Gott!" rief sie und faltete die Hände. „Ich habe ja an nichts Böses gedacht; ich weiß ja, daß Euer Gnaden — Ich meinte nur — und wenn Sie wirklich eine ernste Absicht hätten —" (VIII, 61). Verwirrung prägt sich aus: „O, ich bitte —" erwiderte sie verwirrt. „Aber treten Sie doch ins Zimmer. Ich habe noch gar nicht Licht gemacht — ich werde gleich —" (IX, 234). Die Verzweiflung eines Menschen, der sein Liebstes verloren hat, kommt zum Ausdruck: „Wollen Sie ihn sehen?" fragte ich nach einer Pause. „Sehen? Ich weiß nicht, ob ich den Anblick ertragen kann. Aber ist er denn wirklich — ist keine Rettung mehr möglich? Vielleicht, daß doch noch —" (VIII, 61). Eine solche Unvollständigkeit, ein solches Abgerissensein entsteht auch da, wo im erregten Gespräch einer den andern unterbricht: „Hast Du denn etwas an mir wahrgenommen, daß ich zu solchen Besorgnissen —" „O nichts! Nichts!" unterbrach er sie hastig. (IX, 286.) „Es ließe sich gewiß etwas Passendes für Sie finden, und wenn Sie mir erlauben wollten, daß ich in Wien —" Er zuckte erschreckend zusammen und streckte mir die Arme in heftiger Abwehr entgegen: „Nein! Nein!" rief er..." (VIII, 91).

Des öfteren bricht der Sprecher einen Satz in der Mitte ab und setzt ihn durch eine sinnfällige Bewegung fort: „Möchte mit Ihrer Erlaubnis nur ein wenig ausruhen und eine Zigarre rauchen. Kann ich Ihnen vielleicht auch . . .?" Ich hielt ihm die offene Tasche hin" (XI, 11). „Ach, es wäre schrecklich, wenn man's erführe", fuhr er fort. „Mein Vater — und auch die Mutter wäre — —". Er machte die Gebärde des Außersichseins." (IX, 145). Ein plötzliches Abbrechen des Satzes und des ganzen Gedankenganges kann auch durch einen äußeren Umstand hervorgerufen sein: „Und was wird Ginevra dazu sagen? Sie ist zwar ein starkes Mädchen — aber dennoch — —. Ich glaube, da ist sie schon", setzte sie aufstehend hinzu." (IX, 191). Eine plötzliche, körperliche Schwäche des Sprechenden reißt einen Satz vor seinem Ende ab: „Ich erwarte —". Mehr konnte sie nicht hervorbrin-

gen.“ (IX, 313). „Mein Gott, Herr Xaver, so seid Ihr es wirklich? Wenn das die Frau Mutter noch — —“. Sie brach in Tränen aus“ (XI, 32).

Ein seelischer Vorgang im Menschen hindert ihn am Weitersprechen. Den Sprecher erfaßt Angst vor seinem eigenen Gedanken, und er bricht ihn daher ab: „Eh' ich den Hund zwänge, seiner Natur zu entsagen — — eher sollte er . . .“. Er erschrak vor der Schlußfolgerung, die er aussprechen wollte, und brach plötzlich ab“ (VIII, 96). „Oder sollte sie etwa gar mit dem alten Kerl, dem Müller? — Mein Herz zog sich zusammen! Aber nein! Nein! Sie kann ja krank geworden sein —“ (X, 54). Auch andere seelische Motive können Anlaß zu einem Sichselbst-Unterbrechen sein: „Und wenn er dann erführe, daß ich Dich heiraten will — — nun ich will Dir nicht wehe tun. Aber das Weitere kannst Du Dir denken.“ (X, 44). „Aber wenn Sie wirklich verheiratet war? Er fühlte einen raschen Schmerz am Herzen. Bliebe noch immer die Frage: ob auch glücklich? Und wenn nicht? Nun, dann — —. Er lächelte jetzt über sich selbst. Wie weit ins Blaue verstieg er sich!“ (X, 121). Eine innere Scheu, durch Worte ein Gefühl zu entweihen, läßt den Liebenden das entscheidende Wort nicht aussprechen: „Und sie müssen fühlen, daß ich die Wahrheit spreche; denn Sie wissen, daß ich Sie — —“. Ich sprach das Wort nicht aus und ließ mich nur auf ein Knie nieder, ihre Hand ergreifend (X, 261). Peinlich ist es Paula, das entscheidende Wort auszusprechen, das auf sie kein gutes Licht werfen würde: „Sie wissen doch wohl“ — sie zögerte ein wenig — „von dem Hardt — daß ich mit ihm —“. „Gewiß weiß ich es . . .“ (X, 135).

Der Satz bricht ab, da der Sprecher um das rechte Wort ringt und es nicht finden kann: „Seien Sie nicht so nachdenklich!“ fuhr sie fort, eine Beere zwischen die Lippen schiebend. „Ueberhaupt nicht so — so — —“ sie rang nach einem Worte“ (X, 142). „Und ist für Sie — hat er Ihnen —?“ „Ob er mir was g'lassen hat, manen S'? D e n da hat er ma g'lassen.“ (XI, 82). Ein Wort wird nicht ausgesprochen, wohl aber dem Leser mitgeteilt: „Und wie ist es —“ mit ihren dichterischen Arbeiten? wollte ich sagen, hielt aber unwillkürlich inne.“ (VIII, 88). „De Brois heiratet“. „Heiratet? Wen denn? Doch nicht — —“. Ihre Schwester wollte ich sagen, brach aber ab.“ (XI, 48).

Der Dichter setzt auch den abgebrochenen Satz fort: „Er ächzte nur: Im Spital — und wenn jetzt — —“. Er konnte nicht vollenden; sein Kinn sank zur Brust herab und er verstummte. Ich aber

wußte, was er meinte. Mit der Besinnung war auch jener unselige Wahn wiedergekehrt. Er hatte sagen wollen: Und wenn jetzt die Prinzessin von meiner Verwundung erfährt — und hierher eilte —“ (IX, 74).

Der Satz eines Sprechenden wird von einem anderen vollendet: dem Sprecher ist es peinlich, den Gedanken zu Ende zu führen, da fährt der andere in dem Satz fort: „Sie kommen zu spät, ich weiß nicht, ob ich es ihnen sagen soll — Die Dame ist —“ „tot“, sagte ich; denn ich wußte es längst.“ (VII, 106). „Es wurde mir schwer zu antworten. „Allerdings hege ich solche — obgleich —“. „Sich auch in dieser Hinsicht Schwierigkeiten entgegenstellen?“ fügte sie rasch bei“ (IX, 200). Möglich ist auch, daß im Gespräch einer nicht das rechte Wort findet und der andere es einsetzt: „Aber was machen S' denn da, Frau — Frau“ „Weigel“, ergänzte sie“ (XII, 104). Innere Erregung hindert den Sprecher, seinen Satz zu vollenden, aber ein Anderer kann ihn zu Ende führen: „Aber in meiner wahnsinnigen Gier überkam mich plötzlich der Gedanke an ihre ganze Schändlichkeit — und da — da — mit diesen Händen“. Er hielt keuchend inne. „Haben Sie das Weib erwürgt“, ergänzte der Richter“ (XI, 149). Innere Lebendigkeit bewegt einen Menschen, dem andern ins Wort zu fallen und seinen Satz zu vollenden. Es zeigt, wie sehr ein Mensch in den Gedankengängen des andern mitdenkt: „Und was wir da verhandelt haben — “, „Bleibt selbstverständlich Geheimnis.“ (X, 96). Einer fällt dem andern ins Wort, vollendet den Satz und gibt ihm gleichzeitig eine andere Wendung: „Also hatte er doch lieb und gut von mir gesprochen“, begann sie leise, „Sie sahen ihn gerührt und ergriffen. Er war auf dem Punkte“ — „Sich aus einer Schwachheit in die andere zu stürzen!“ fiel ich ihr ins Wort“ (XI, 191).

Abgerissene Sätze sind in der Umgangssprache bei dem Erzähler etwas Gewöhnliches: er läßt einen Satz abbrechen, da in seinem Bewußtsein plötzlich ein anderer Gedanke auftaucht und nun den bereits angefangenen rücksichtslos verdrängt. Dieses Moment der Unterhaltung hat der Dichter in seine Wirklichkeitsdarstellung aufgenommen. Er läßt uns gleichsam in die Gedankenwerkstatt seiner Helden hineinsehen. Wir nehmen wahr, wie ihnen ihre Gedanken erst beim Sprechen kommen:[25]) „Erinnern Sie sich noch, was ich damals über die Heirat des De Brois — Sie werden

[25]) H. v. Kleist: „Das Verrichten der Gedanken beim Sprechen.“

doch erfahren haben —“ (XI, 52). „Wie wäre es, wenn Sie? — — aber freilich, es ist ein anstrengender, aufreibender Dienst . . .“ (XI, 29). „Aber vielleicht hätten Sie doch nicht sofort — es war doch eigentlich ein Jagdhund . . .“ (VIII, 101). Aus anderen sprachtechnischen Formen kann auch das Kommen der Gedanken beim Sprechen erkannt werden: einer Behauptung folgen Einschränkungen, Sätze sind inhaltlich und formal unverbunden: „So selig, wie heute, hatte er sich noch nie im Leben gefühlt. In den Tagen vielleicht, an welchem er als Komponist seine ersten Erfolge errungen. Doch nein! Ein so unsäglich wonniges. . . .“ (X, 112). Die Art des Satzes, der Ausruf deutet das Auftauchen des Gedankens an. „Ich brauche Sie nicht erst darauf aufmerksam zu machen, wie viele Forscher und Erfinder, wie viele Schriftsteller und Künstler aus den ungünstigsten, ja widerstrebendsten Lebensverhältnissen heraus sich zu hohen und höchsten Stufen emporgeschwungen. Vielleicht, ich gebe es zu, auf manchem Umwege ...“ (XI, 181). Die Steigerung, die in den aufeinanderfolgenden Adjektiven liegt, zeigt den leidenschaftlichen Menschen, dessen Gedanken einer den andern überbieten will. In dem letzten Satz deutet das Einschiebsel „ich gbe es zu“, das Kommen des Gedankens beim Sprechen an.

Ein besonderes Stilmittel liegt vor, wenn der Sprecher in dem Satz sich selbst verbessert. Bei einer solchen „Verbesserung“ kann es sich wirklich um eine Verbesserung oder Berichtigung handeln: „Ja, er war es, mein berühmter — oder eigentlich berühmt gewesener Kollege Z.“ (X, 81). „Dem allen hatte er es zu danken, daß man auf eine große persönliche Schwäche, die ihm anhaftete, kein Gewicht legte — oder besser gesagt, sie wie auf Verabredung einmütig übersah.“ (IX, 12). Dieses Verbessern ist dem Dichter oft eine Form, Ironie oder Humor einfließen zu lassen: „Er hat sich diesen Namen mit dem Baronat erworben — oder sagen wir gekauft“ (IX, 13). „Dieser Jüngling nahm stets an einem der entlegensten Tische Platz, von welchem aus er jedoch die Kasse, oder vielmehr Selma ins Auge fassen konnte“ (XI, 46). Die „Verbesserung“ bedeutet eine Wertung: „Nun bin ich freilich schon zu Clauren, Cramer und Spieß hinauf oder eigentlich hinabgekommen“ (XI, 121). Ein Vergleich mit Vergangenem wird mit diesem Stilmittel eingeschoben: „So saß ich denn, in meiner Eigenliebe, oder wie ich mir damals einbildete, in meinen heiligsten Gefühlen gekränkt, zwischen den kahlen vier Wänden . . .“ (IX, 168).

Gebrauch des Gedankenstrichs.

In dem Aufbau des Satzes weiß Saar geschickt Interpunktionen zu verwenden. Als Beispiel sei der Gebrauch des Gedankenstriches kurz betrachtet. Im wesentlichen setzt der Dichter diese Interpunktion, um eine Pause anzudeuten. Unverbundene Sätze, die in Unterbrechung hervorgestoßen sind, werden durch einen Gedankenstrich von einander getrennt, bezw. verbunden: „Gott Du gerechter! Nirgends will man mich dulden — überall stößt man mich weg, was soll ich tun, was soll ich beginnen, ich armer, geschlagener Mann!“ (IX, 93). Einem Umspringen in einen gleichen Gedankengang muß der Gedankenstrich gleichsam als Sprungbrett dienen: „Was uns fehlt, sind Männer wie Scharnhorst und Gneisenau, — und dein vielbewunderter Parlamentsredner ist noch lange kein Freiherr vom Stein.“ (VIII, 17). Eine Pause läßt der Sprecher gern eintreten vor etwas Unerwartetem. Der Dichter deutet die Pause durch den Gedankenstrich an: „Er setzte sich damit noch in zwölfter Stunde an den Spieltisch — und verlor alles.“ (XI, 25). „Ich stieg in einen Stellwagen und — befand mich der Geigerin gegenüber.“ (VII, 169). Der Gedankenstrich hat hier eine ähnliche Funktion wie der Doppelpunkt, er erregt die Erwartung auf etwas Kommendes: „Wie ein Blitz durchzuckte es mich: Ginevra!“ (IX, 203).

Die Pause im Sprechen bedingt gleichzeitig eine Hervorhebung: „Der Offizier war erwünschter als der — Bauer, wie man mich nannte.“ (XI, 21).

Der Gedankenstrich schafft eine gewisse Spannung, die Aufmerksamkeit richtet sich besonders auf das Erwartete, und so ist eine Hervorhebung ermöglicht. Wirksam ist dieses äußere Mittel der Hervorhebung besonders bei der Steigerung. „Dynastie und Staat sind aus all diesen äußeren Gefahren nicht minder siegreich und glänzend hervorgegangen als aus den Umsturzbewegungen, die man in jüngster Zeit in allen Teilen der Mornachie zu bekämpfen und — zu vernichten hatte“. (VII, 212). Der steigernde, triumphierende Gedanke folgt nach einem Gedankenstrich. Der Dichter verbessert gern das bereits Gesagte, leitet durch einen Gedankenstrich zur Korrektur über: „Es waren Tage voll hoher geistiger Freude, vielleicht die glücklichsten meines Lebens, — und doch auch nicht ganz glückliche.“ (VIII, 52). „Er hat bei Ihnen sogleich Eigenschaften wahrgenommen, die ich damals in der Verwirrung meiner Seele nicht zu erkennen — nicht völlig zu würdigen imstande war“ (IX, 183).

Satzarten.

Mit Meisterschaft hat Saar die verschiedenen Satzarten miteinander wechselnd gebraucht. Die immer feilende Hand des Dichters, der nichts Unreifes in die Welt schickte, wird ersichtlich. In keiner Novelle finden sich lange Abhandlungen, in denen ermüdend viele Aussagesätze aufeinanderfolgen. Der Dichter ist immer bestrebt, auch in der äußeren Form Leben und Wechsel zu schaffen: ein Fragesatz oder ein Ausruf wird eingeschaltet. Immer spürt man den Hauch des wirklichen Lebens, das keinen einförmigen Gang kennt, sondern in Fragen, Zweifel und Ungewißheit, in Ausrufen Freude und Verzweiflung widerspiegelt. Ein langer Monolog wird gleichsam in einen Dialog aufgelöst. Unmittelbar blicken wir in das Innere des Menschen hinein: „Ich hatte mich nahezu von allem entblößt, was ich augenblicklich besaß, und war nun selbst für die nächste Zukunft der Sorge preisgegeben. Und für wen hatte ich das Opfer gebracht? Für ein Weib, das mir fern stand. Und nicht einmal für sie selbst, sie wollte ja mit dem Gelde einen anderen retten, und dieser andere, darüber konnte kein Zweifel sein, war der junge Mann, den ich damals in ihrer Nähe gesehen — und den sie liebte! Aber kümmerte mich das? War es nicht ein beglückendes und erhebendes Gefühl, eine arme, zitternde Menschenseele aus der Nacht der Verzweiflung zu befreien? Hatte ich nicht Hilfsquellen genug? Konnte ich nicht arbeiten? — So trat ich meinen Egoismus siegreich mit Füßen . . .“ (XI, 173).

Die Aussagesätze stellen in der Erzählung die Hauptmasse der Sätze dar. Was über den Satz im allgemeinen zu sagen ist, gilt vorzugsweise für den normalen Satz. Ebensowenig, wie man eine bestimmte Satzart als typisch für Saar bezeichnen könnte, ist ein bestimmter Satz für seinen Stil kennzeichnend. Es sei denn, man bezeichnete den natürlichen Satzbau des Menschen, der ungezwungen seine Gedanken äußert, als typisch für Saar. Da wo eine Person seiner Novellen behaglich schildert, werden die Sätze breiter und voller, zusammengesetzte Sätze bevorzugt. Ist sie in leidenschaftlicher Erregung oder wird uns Bericht über eine dramatische Handlung gegeben, werden die Sätze kurz und knapp: „Dieser Knabe, der erst im laufenden Semester eingetreten und mein nächster Nachbar auf der Schulbank war, brachte mir eine schwärmerische Neigung entgegen, wie sie in solchem Alter vorzukommen pflegt, die er jedoch weniger mit Worten, als in Blicken und Gebärden, sowie durch allerlei mit zärtlicher Unterwürfigkeit erwiesene Aufmerksamkeit offenbarte. Ich aber fühlte mich zu ihm nicht

hingezogen, bezeigte mich kühl und gleichgültig — ja, ich schloß mich ihm, obwohl wir beide in der nahen Alservorstadt wohnten, nicht einmal auf dem Heimwege aus der Schule an, bis er mich endlich eines Tages, seine Schüchternheit überwindend, flehentlich darum bat, weil er sich fürchte, allein nach Hause zu gehen" (X, 245). Man vergleiche hiermit den Bericht einer aufgeregten Handlung: „In diesem Augenblick glaubte ich draußen leise Schritte zu vernehmen. Die Situation jedoch war derart, daß ich sie nicht beachten konnte. Ich fühlte, daß er schießen werde. Nur wenn ich mich sofort auf ihn warf, konnte ich es verhindern. Ich tat es. Aber er hatte auch schon losgedrückt. Der Knall ertönte, die Kugel pfiff und schlug durch die Scheiben des Fensters nächst der Tür. In dem atemlosen Ringkampf, der jetzt entstand, entlud sich der zweite Lauf gegen den Boden. Nun schleuderte ich Xaver von mir, daß er bis an das Bett zurücktaumelte" (XI, 35). Das Satzbild wird also beeinflußt von dem Inhalt des Gesagten oder von einer bestimmten inneren Einstellung des Sprechers: Die Liebe zu Rosi und die Brutalität des Aufsehers hat den schüchternen Georg Huber zum entschlossenen Manne gereift. Die bestimmten knappen Sätze spiegeln seine Entschlossenheit wider: „Er muß Dich fortlassen. Du bist kein Kind mehr. Auch hat er sonst nichts mit Dir zu schaffen. Du bist eine Arbeiterin wie jede andere und kannst gehen, wann und wohin Du willst." (VII, 140).

Der Charakter des Menschen, seine intellektuelle Bildung bestimmen seinen Satzbau. Die Sprache des Gelehrten zeigt einen anderen Satz als die Sprache des ungebildeten Mannes. Ludmilla, das Mädchen aus dem Volke, spricht in einfach gebauten Sätzen: „Die Schanzen sehen jetzt gar so schön aus. Alles steht bunt von Stern- und Glockenblumen, von Goldveiglein und Hahnenfuß. Da pflück' ich nun, soviel ich kann. Denn hier haben wir auch gar so wenig Raum, um Blumen zu halten. Mein Rosenbäumchen dort ist außer den Aepfeln und Bohnen das einzige, was bei uns blüht." (VII, 57).

Oft prägt sich der Inhalt des Satzes geschickt in seiner Form aus: „Das Lied war zu Ende; noch einige Akkorde auf dem Klavier, dann wie ein nachzuckendes Gefühl die Wiederholung des Schlusses — und es herrschte wieder die frühere Ruhe." (VII, 210). Nach dem ersten Teil des Satzes eine Pause: Das Lied endigt wirklich. Abgehackt folgen die beiden Satzteile, welche die nachzuckenden Töne veranschaulichen, und nach dem Gedankenstrich: der gleichmäßig Ruhe atmende Satz, der das Schweigen vortrefflich veranschaulicht.

Starke Affekte ziehen in ihrer sprachlichen Formung die rhetorische Frage oder den bewegten Ausruf dem berichtenden Aussagesatz vor. Der Ausruf läßt das Unmittelbare, das Ursprüngliche eines Gedankens noch stärker erkennen, darum wirkt er in der Erzählung belebend und macht dem Leser seine Gedanken glaubhaft: „Dabei kam mir mit einem Male Olga in den Sinn, die ich im Laufe der Ereignisse gänzlich vergessen hatte. Wie greifbar trat mir die Gestalt des schönen Mädchens vor die Seele . . .!“ (XII, 19). Wir sehen jetzt auch die Gestalt des Mädchens vor Augen. Mitten in berichtenden Aussagesätzen taucht plötzlich ein Ausruf auf: „Wie oft habe ich ihn selbst in verzweifelten Fällen zu Rate gezogen!“ (X, 144). Man spürt, wie den Arzt plötzlich die Erinnerung wirklich faßt; ein persönlicher, belebender Ton kommt in seine Erzählung.

Soll die Darstellung von Leidenschaften lebenswahr wirken, so müssen sie sich im Satzbau widerspiegeln. Der von seiner Erregung Berichtende wird plötzlich durch seine eigenen Worte wieder an seinen Affekt gemahnt, und die verhaltene Gemütsbewegung bricht in einem Ausruf hervor: Bacher ist mitten in der Erzählung: „Und dann die Frauen . . . o, die Frauen!“ (VIII, 105). „Und nur mein Tambi war der erste, der einzige, der mich als seinen Herrn anerkannte, der nicht von meiner Seite wich — der mich liebte! O mein Tambi! Mein Tambi!“ Der Schmerz übermannte ihn, und er brach, wie damals in der Dorfschenke, in Tränen aus . . .“ (VIII, 106). Sandek berichtet von seiner verzweifelten Lage, da muß er seinem gepreßten Gefühl Luft schaffen: „O, es ist ein Zustand, um wahnsinnig zu werden!“ (XII, 86). Freude, Empörung, Eifer, Erregung und andere Affekte gewinnen sprachliche Gestalt in Ausrufen. Es sei aus der Fülle von Beispielen herausgegriffen: Doktor Trojan zeigt dem Dichter, von einem hochgelegenen Punkt aus seine Heimat, die er liebt, wie man nur die Heimat lieben kann, und gerät dabei in Begeisterung, die sich vortrefflich in Ausrufen widerspiegelt. Man merkt, wie er ganz von dem Gegenstand erfaßt ist: „Sehen Sie nur, was man da alles vor Augen hat . . . Dort liegt Brünn.“ Er wies mit der Hand nach einer durchsonnten Dunstmasse am fernsten Horizont. „Und die Ortschaften mit ihren Kirchtürmen rings im Kreise! die Schlangenwindungen des Flusses! Die Wiesen, Weiler und Gehöfte . . .!“ (X, 177). Ausrufe, die nur aus einem Laut oder nur einem Wort bestehen, geben dem Folgenden einen bestimmten Akzent: Das Gefühl der Freude, der Drohung, des Erstauntseins wird in einem „Ha“, „Oh“ oder „Ah“ zusam-

mengeballt. Der sich anschließende Satz steht noch ganz unter seinem Einfluß. Man hört seinen Klang noch schwingen: „Oh, was habe ich gelitten", der Schmerz überwältigte ihn" (VIII, 90). Der Ausdruck des wilden Schmerzes liegt wesentlich in dem „Oh".

Ein solcher Ausruf kann aber auch sammeln. Die innere Ergiffenheit wird gleichsam in dem Ausruf abgeladen, und dann kann der Verstand berichten: „Ach ja, der Worel! Der hat mir den Dienst gekündigt." (XII, 21). Der Ausruf kann die zerstreuten Gedanken sammeln: „Horch! Ferner Lärm wie von verworrenen Stimmen, von Scherzen und Gelächter. Ein Kahn kam den glitzernden Strom hinabgefahren." (VII, 52). Nach dem Ausruf ist die Spannung erregt, unsere Erwartung ist auf das Kommende gerichtet.

Auf den Fragesatz in seiner Bedeutung, die Gleichförmigkeit der Aussagesätze zu durchbrechen, wurde bereits hingewiesen. Der Fragesatz hat aber für Saar noch eine andere Bedeutung: Er gibt einen inneren Zustand wieder, der keine Gewißheit darstellt: Den Freiherrn quälen Zweifel an der Ewigkeit seines Glückes: „Aber wird dieser beseeligende Zustand Dauer haben können? Auch jetzt noch, da er nun in der Tat die Schwelle des Greisenalters beschritten hatte und später . . .?" (IX, 285). Die innere Ungewißheit des reflektierenden Menschen prägt sich in den rhetorischen Fragen aus: „Hätte ich nicht verhindern können, daß es soweit gekommen? Hätte ich nicht schon längst alles anwenden sollen, um ihn, koste es, was es wolle, von seinen Täuschungen zurückzubringen? Aber hätte ich es, nach allem, was ich an ihm erfahren — mit ihm erlebt, auch wirklich vermocht? Wäre es überhaupt möglich gewesen, ihn von seinem Wahne zu heilen? Nein, es war nicht möglich!" (IX, 73). Die Frage gibt den Wunsch nach dem Nichtvorhandensein einer Tatsache wieder, die Fragesätze wollen sich noch eine Möglichkeit, die aber gar nicht besteht, offen halten: Klothilde zittert vor dem Erscheinen ihres Gatten, da hört sie seine Schritte, aber sie wehrt sich noch gegen ihre eigene Wahrnehmung: „Aber wurden jetzt nicht von unten herauf Tritte vernehmbar? Klangen sie nicht schon auf der Treppe? Das war ihr Gatte! Ihr Herz stand still —!" (IX, 315). Die rhetorische Frage kann auch eine starke Bejahung ausdrücken: „Sie brauchte sich nur zu zeigen, mit ihren durchsichtig dunklen Augen zu lächeln und ein paar Worte zu sagen, so war jeder hingerissen. Konnte es da Wunder nehmen, daß sie, temperamentvoll wie sie

war, von der Macht des männlichen Od, das ihr von allen Seiten so heiß entgegenströmte, leichter überwältigt wurde als andere schöne Frauen, die man vielleicht bewundert, aber nicht sofort begehrt.“ (XII, 18). Der Sinn des Satzes ist: auf keinen Fall verwundert es.

Der Ausruf kann ebenso eine starke Bejahung enthalten, es können sich auch Ausruf und rhetorische Frage miteinander verbinden: „Aber Pilsener über die Gasse tragen! In einem Krug oder einer Flasche! Ging da nicht schon durch das mehrmalige Umgießen die beste Kraft, das feinste Aroma verloren!“ (X, 20). Man ist von der Unmöglichkeit, Pilsener über die Gasse zu tragen, völlig überzeugt.

Satzverbindungen.

Die Satzverbindungen in den Novellen sind meist normale, d. h. gedanklicher Zusammenhang oder Verknüpfung durch Konjunktionen besteht. Mitunter finden sich Polysyndeton und Asyndeton, von dem an anderer Stelle bereits die Rede war. Neben der Bindung durch Konjunktionen begegnet uns auch die durch betonte Worte, welche man in gebundener, in pathetischer Rede häufiger antrifft, doch in der ungezwungenen Umgangssprache vermeidet. Pathetischen Anklang haben die Worte, die der Dichter an die Geigerin richtet: „Erwägen Sie, wie viele Menschen um Sie her unter der Last des Elends, des Kummers und der Verzweiflung seufzen und nichts besitzen, woran sie sich aufrecht halten, woran sie sich in eine freiere Atmosphäre emporringen könnten. Erwägen Sie, wie viele berechtigte Hoffnungen in diesem Leben scheitern, und verzichten Sie auf das, was sie verloren haben.“ (VII, 193.) „Warum war sie nicht so klug und brav wie ihre Schwester Anna ...? Warum war sie nicht so klug und schlecht wie ihre Schwester Mimi? ...? Warum! Das ist die große Frage ....“ (VII, 197). In diesen Beispielen kehrt die gleiche Wortgruppe (bezw. das gleiche Wort) am Anfang wieder: Anaphora. Die Epiphora (das betonte Wort steht am Ende) ist selten bei Saar zu finden.

Von einem anderen Bindemittel war auch bereits die Rede: der Wiederaufnahme eines Wortes, die Saar sehr viel anwendet; es sei hier noch ein Beispiel genannt: „Ich wollte nur nicht, daß Sie sich um meinetwegen mühten.“ „Mühten?“ fragte sie. „Mein Gott, wie gerne tät' ich's!“ (VII, 57.) Das „Mühten“ ist als symbolischer Satz anzusprechen.

Zwei Sätze können auch durch ihren parallelen Bau verbunden sein: „Wahrlich, wenn man die Welt so vor sich sieht im Sonnenschein und die harmlosen Tier- und Menschengestalten darauf, sollte man glauben, sie sei ein Eden, dessen heitere Ruhe niemals durch das wüste Geschrei kämpfender Scharen wäre gestört, dessen Fluren niemals mit arg-vergossenem Blute wären getränkt worden.“ (VII, 40.) „Trotzdem: neben vielem Platten und Gewöhnlichen — ergreifende Schilderungen; neben manchem Falschen und Verlogenen, neben Hohem und Verletzendem — Laute einer tiefen, eigentümlichen Empfindung.“ (IX, 230.) Ein solcher Parallelismus kann durch seine Gleichförmigkeit tiefe Ruhe ausdrücken: „... Ueber deren Spiegel blitzende Libellen schwirrten, zartbeinige Spinnen hintanzten ...“ (VII, 43.) Der parallele Satzbau läßt den Redenden eindringlich erscheinen, namentlich wenn sich mit der Parallelität der Form die des Sinnes verbindet: „Wie weich lag ihr Arm in dem meinen, wie lind schmiegte sich ihr Haupt an meine Schulter.“ (VII, 65.)

Tropen.

Die Frage nach der Bedeutung von Inhalt und Form ist stets umstritten gewesen.

Obwohl von einzelnen Menschen und Zeiten den Komponenten dieser Begriffsart wechselnde Bewertung zuteil geworden ist, so liegt es doch im Sinne der Polarität, daß die Gestalt der Dichtung wesenhafte Bedeutung für sie hat. Für die formale Fähigkeit eines Dichters ist die Bildlichkeit des Ausdrucks kennzeichnend. Die Sprache in Saars Novellen ist nicht als bilderreich anzusprechen. Dadurch unterscheidet er sich von den meisten österreichischen Dichtern, z. B. Grün, Lenau, Hamerling u. a. Saar ist kein überragender, genialer Bildschöpfer, aber dafür entbehrt seine Sprache auch jeder Gezwungenheit in Bildern und Vergleichen. Gerade hier zeigt sich ein Wesenszug des Dichters, der ihn als Menschen liebens- und schätzenswert macht: was ihm die Natur versagt hat, sucht er nicht zu erkünsteln, sondern treu und mit einem nie versagenden Glauben an seine Sendung schafft er in seinem Bereiche; mag dieser auch klein sein, aber da kann man ihm eine Meisterschaft nicht absprechen. Bei Saar, der „lange vor Zola, Maupassant und ihren Nachahmern das Kunstprinzip des Naturalismus beherrschte"[1]), finden sich fast nur Tropen und Vergleiche, die aus dem Vorstellungsschatz seiner Personen, den Menschen des Alltags, hervorgegangen sind, die uns anmuten, wie der bescheidene Schmuck an einem Bauernhaus, der dem strengen, einfachen Bau einen traulichen, anheimelnden Charakter gibt. Bei Saar ist vielmehr der Schmuck seiner Sprache ganz und gar der großen Absicht, dem Motiv der Novelle untergeordnet. Betrachten wir die Tropen der Novelle, so überwiegen der Zahl nach die Metaphern. Die Synektoche und Metonymie sind kaum vorhanden.

Es war an anderer Stelle bereits die Rede davon, daß sich eine Entwicklung in Saars Novellistik vollzogen hat. In Erzählungen aus seiner ersten Schaffenszeit läßt sich leicht ein lyri-

---

[1]) Müller-Guttenbrunn a a. O. S. 985.

sches Moment feststellen, wogegen die späten Novellen in ihrer Form immer strenger und nüchterner werden. Die Bildlichkeit des Ausdrucks ist in den frühen Novellen eine bedeutend größere als in den späteren. Namentlich Bilder, die aus dem feinen Empfinden des Dichters für Farben und Klänge, aus seinem zarten Körpergefühl geboren sind, verschwinden nahezu völlig. Ein romantischer Zug wird durch einen realistischen immer mehr verdrängt.

Metapher.

Von den einzelnen Tropen soll die Figur der Metapher und der auf ihr beruhenden ästhetischen Figuren betrachtet werden. Ich wähle gerade diese Figur, da sie bei Saar am häufigsten begegnet.

Will ich eine Beobachtung sprachlich gestalten, so kann ich entweder mit meinen Worten das getreue Spiegelbild des sinnlich Wahrgenommenen wiedergeben, zum Beispiel: Die Lerche fliegt singend in die Luft. Die Bezeichnung „Lerche" und „fliegen" ist durchaus naturgetreu. Oder das Geschaute setzt sich in ein Erlebnis um, das sich dann ohne ausdrückliche Beziehung auf den sinnlichen Ausgangspunkt, wie ein tatsächliches Spiegelbild, ausdrücken kann. Beispiel: „Die Lerche klettert an ihren Liedern selig in die Luft."[2]) Die Beziehung „Lerche" und „an ihren Liedern klettern" ist keine empirische. Es liegt eine Metapher vor, „sie bennennt einen Gegenstand oder eine Handlung aus einer anderen Anschauungssphäre heraus, als aus der er mit seinem herkömmlichen Ausdruck benannt ist."[3])

Es ist natürlich, daß die Metapher aus dem Gedankenkreis hervorgeht, der dem Menschen seinem Berufe, seinem Wesen nach besonders nahe liegt. Aus der Bildersprache F. v. Saars erhellt, daß der Dichter ein Mensch war, bei dem das Sinnliche das abstrakte Denken überwog. Eine Uebertragungsweise aus dem Geistigen ins Sinnliche wird bevorzugt. Auf der Betrachtung der Metaphern unter diesem Gesichtspunkt soll der Hauptton liegen. Aus der Fülle von Uebertragungen aus dem Geistigen ins Sinnliche seien solche hervorgehoben, die besonders drastisch und anschaulich wirken: „Schauer der Vergänglichkeit quollen und rieselten" (VII, 68). „Sie klammerte sich an den erfreulichen Teil meiner Mitteilungen" (VII, 191). Dem allgemeinen Sprachschatz

---

[2]) Hebbel bezeichnet allerdings dieses Bild als den Gipfel der „Unnatur".

[3]) Meyer „Stilistik" S. 120.

entnommen sind Wendungen, wie: „Sich in ein Gespräch verwickeln“ (X, 131), „Verdacht schöpfen“ (IX, 62), „In Schweigen versinken“ (VII, 209), „Aufmerksamkeit fesseln“ (VIII, 56).

In diesen Beispielen ist die Metapher durch das Verbum gebildet. In anderen Fällen versinnlicht ein Substantiv oder Adjektiv: „Lauge des Spottes“ (XI, 47), „Meer der Langeweile“ (X, 242), „Abgrund seiner Herzlosigkeit“ (XI, 18), „Hauch der Verödung“, „Schwelle des Greisenalters“ (IX, 285), „Verblühende Frau“ (IX, 285).

Die einzelne Metapher unter dem Gesichtspunkt gesehen, wie weit die verschiedenen Sinne des Dichters sie gestaltet haben, zeigt, daß hauptsächlich Tastsinn und Körpergefühl an der Bildung beteiligt sind. Gebraucht der Dichter etwa eine Metapher wie: „Jähes Entsetzen riß an meinem Herzen“ (VII, 105), so hat man die Empfindung, daß er die harte Bewegung, „das Reißen“, in sich körperlich empfunden hat. Diese Feinfühligkeit des Dichters zeigen Metaphern, wie „sanfter Schauer durchrieselt mich“ (VIII, 56). Auch den Mond, gewisse Farben und Wärme nennt der Dichter „sanft“. „Luft strich über die Bastei“ (VII, 23) „Selbstmordgedanken waren an ihn herangeschlichen“ (VIII, 34), „Leise Wehmut durchzittert mich“ (VIII, 70), „Blau ineinanderzitternde Klangwellen“.

Selten sind Metaphern, die eine Geruchsempfindung offenbaren: „Duft-verschwommene Höhen der Sudeten“ (VII, 219), „In duftiges Weiß gekleidet“ (IX, 34).

In größerer Zahl erscheinen wieder Metaphern, die auf visuelle Veranlagung schließen lassen, doch läßt sich gerade hier schon schwerer feststellen, wie weit ein wirkliches visuelles Empfinden vorliegt und wie weit es sich nur um mehr oder weniger phraseologische Ausdrücke handelt, die kaum oder gar nicht sinnlich empfunden sind. Namentlich Wendungen mit dem Begriff „leuchten“ erscheinen sehr oft: „Erinnerungen leuchten“ (VII, 103), „Der goldene Vormittag leuchtet“ (VII, 135), „Die Wiese dehnt sich in leuchtender Einsamkeit aus“ (IX, 182). „Ruhm ist im Aufleuchten begriffen“ (X, 117), „Das Leben ist, sonnenhell wie früher, aus der dunklen Nacht der Verzweifelung aufgeleuchtet“ (IX, 324), „Klare Frühlingsluft“ (VII, 177), „Vermutungen dämmern in mir auf“ (IX, 315), „Erinnerung verdämmert“ (VII, 77), „In die Helle ihrer Brust will ein dunkler Schatten fallen“ (VII, 152), „Nimbus des Reichtums umstrahlt ihn“ (IX, 255), „Blendende Einfälle“ (X, 240), „zornfunkelnde Augen“ (VIII, 14), „funkelnder Witz“ (X, 240), „Strahl der Erkenntnis“ (IX, 70).

Schon Aristoteles hatte vier Möglichkeiten der Metaphern festgestellt. Den Uebergang aus 1. Geistigem ins Sinnliche, 2. Sinnlichem ins Geistige, 3. Geistigem ins Geistige, 4. Sinnlichem ins Sinnliche. Es war schon darauf hingewiesen, daß gemäß der Veranlagung des Dichters die Metaphern der ersten Gruppe bedeutend überwiegen. Vereinzelt findet sich ein Uebergang vom Sinnlichen ins Geistige: „Sein Anzug war eine Mischung von Sorgfalt und Verlotterung" (VII, 195). Wieder häufiger begegnet uns der Uebergang vom Sinnlichen ins Sinnliche: „Ich trinke in langen Zügen die klare Frühlingsluft" (VII, 177), „Das Schloß von feindlichen Truppen überschwemmt" (IX, 342), „Die Gasse mündet in eine Straße" (IX, 216), „Das Fenster vom wilden Wein umsponnen" (X, 169), „Ihn mit kleinen Schlangenaugen anbohrend" (XII, 139), „An ihre Webstühle gekettet" (XI, 180), „Sie flog mit mir durch den Saal" (VII, 104), „Verkehrsadern" (X, 155). Selten ist der Uebergang vom Geistigen ins Geistige.

Hingewiesen sei noch auf vereinzelt vorkommende Vermischungen verschiedener Anschauungssphären, auf nicht durchgeführte Bilder, die als unschön bezeichnet werden müssen: „Der einst so blühende Handel schleppte sich nur so dahin" (XII, 111), „In ein Gespräch verwickelt, das er nicht sofort abbrechen konnte" (X, 131), „Aus der schlichten Behausung gehen jene Perlen der Malerkunst hervor, Schätze, an welchen reiche Sammler jeden Pinselstrich mit Gold aufwiegen" (X, 98). Manche Metaphern sind jedoch meisterhaft durchgeführt: „Die Stunden, die knapp vor mir lagen, konnte ich erhaschen" (IX, 190). „... auf dem Wege der Ehe. Wenn ich recht vermute, hat Frl. Berta diesen Weg bereits betreten." (XI, 54.) „Mein lang unterdrücktes Selbstgefühl regte die Schwingen und trug mich weit über das Vorgefallene empor" (XII, 55). „Die Tischgespräche lenkten in ein nicht allzu lauteres Fahrwasser ein, auf welchem der Herr Finanzwache-Kommissär besonders gern segelte." (XI, 103.) „Der letzte Faden von Burdas Hirngespinsten zerflatterte" (IX, 49.)

Gleichnis.

Oben wurde ausgeführt, daß der Dichter in der Metapher einen Gegenstand oder Handlung aus einer anderen Anschauungssphäre heraus benennt, in der ihm das Erlebnis des Gegenstandes anklingt. Wird nun gleichsam das Vorhandene völlig zertrümmert, verschwindet auch der Gegenstand bei der Wiedergabe des Erlebnisses, so liegt ein Gleichnis vor. Ich will dies an einem Beispiel zu verdeutlichen suchen: In „Leutnant Burda" berichtet der

Dichter von dem Liebesleben des Helden: Tatbestand ist, daß Burda Verkehr nur mit Damen aus vornehmen Gesellschaftsschichten suchte. Diese Tatsache erlebt der Dichter. Als Metapher hätte er etwa gestalten können: „B. stellte Mädchen aus vornehmen Kreisen nach“, aber die ursprüngliche Form wird völlig aufgegeben und er schreibt: „B. richtete seine Netze bloß in den oberen Regionen auf“ (IX, 14).

Um einen geistigen Vorgang zu kennzeichnen, wird eine sinnliche Vorstellung gebraucht: „Ich fühlte, wie sich ein schwerer betäubender Schleier über mich legte“ (IX, 200). „Ich bemerkte, wie man überall die verhüllende, nachbessernde und verschönernde Hand der Hausfrau wahrnehmen und verfolgen konnte“ (IX, 255). „Wohin ich die Gedanken wendete, überall eine Mauer, an welcher ich mir den Schädel blutig stoßen konnte“ (X, 45). „Es hat mancherlei in mir gesteckt, es quirlte nur alles so durcheinander“ (X, 68). „Der willenlose sich im Staube windende Mann“ (X, 82). „Aber hieße das nicht, den Stachel nur noch tiefer drücken?“ (XII, 49). „Sie verstand es, sich mehrseitig hinzugeben, ohne dabei in den Schlamm zu versinken“ (XII, 18). „Eine bleierne Schwere lastete ihr im Nacken“ (IX, 142).

Die meisten Gleichnisse des Dichters sind wohl keine Neuschöpfungen, sondern stellen Uebernahmen aus dem Sprachschatz des Volkes dar. Von solchen Ausdrücken greife ich aus der Fülle heraus: „Man will mich ins Bockshorn jagen“ (IX, 40), „jemandem etwas auf die Nase binden“ (XI, 35), „der Spieß hatte sich umgekehrt“ (X, 70), „jemanden in die Klemme bringen“ (IX, 42), „von oben herab ansehen“ (IX, 64), „Aus dem Regen in die Traufe kommen“ (IX, 323), „Ueberall gibt es etwas herunterzuschlucken“ (X, 25). „Jemanden auf Händen tragen“ (X, 332). Dem alltäglichen Leben entstammen Wendungen, wie: „auf seinem Steckenpferd sitzen“ (X, 123). „Er weiß, wo mich der Schuh drückt“ (IX, 267). „Das Kind mit dem Bade ausschütten“ (IX, 59). „Kritiker, die ihm am Zeuge flickten“ (X, 241). „Sein Schäflein ins Trockene bringen“ (XIII, 110). Der Natur: „hier könnte freilich ihr Weizen nicht blühen“ (IX, 143). Der Bibel: „Ich barg mein Licht unter dem Scheffel“ (IX, 15). Dem Jäger- und Fischerleben: „Er hatte sich in seiner eigenen Schlinge gefangen“ (X, 198). „Ich suchte gleich meine Netze für diese holde Turteltaube aufzurichten“ (XI, 105). „Es hatte sich ein Netz über mir zusammengezogen, dem ich nur mit einem Gewaltstreich entrinnen konnte“ (XI, 23). Dem Soldaten- und Schifferleben: „Dieser schien nicht gewillt, das Feld zu räumen“ (IX, 238). „So griff ich endlich wie-

der zum Schwert und machte das mexikanische Abenteuer mit" (XII, 25). „Es kam etwas, um das sinkende Schiff wieder zu heben" (XII, 111). Der Webersprache: „Ich verfolgte die Fäden, die sich hier zu einem wunderlichen Gewebe ineinanderschlangen" (XI, 33). Der Literatur: „Junge Männer, denen man ansah, daß sie zum größten Teil bereits dem Gott Merkur abgeschworen und sich der helläugigen Athene geweiht hatten" (XIII, 28). „Es entsprang dem Mute des Don Quichotte, der es für sich allein mit ganzen Heeren aufnahm" (IX, 68). „Die schöne Helena war mit dem neuen Paris nach München durchgegangen . . . Der alte Menelaos raufte sich das Haar" (XI, 167).

Das letzte Beispiel führt uns auf eine besondere Gruppe innerhalb der Gleichnisse: auf gleichnishafte Bezeichnungen, die Saar, weil sie so stark volkstümlich sind, sehr liebt. Er nennt Nina: diesen „weiblichen Proteus" (X, 75), die Geliebte Nardinis: „Diese Circe" (X, 212), die Kammerzofe: „das niedliche Kammerkätzchen" (IX, 304), die frühere Geliebte Fridolins: „die falsche Schlange" (X, 57), Nardini: „den alten Satyr" (X, 227), im „Sündenfall" einen der Jungen: „den zimperlichen Fuchs" (X, 262), in den „Dissonanzen" der Graf den Doktor: „Dieses kaltäugige Vogelgesicht" (XI, 185), die Hanstein: „eine Lotterieschwester" (XII, 135), die erste Liebe Stäudls: „Keine ausgelassene Schnattergans" (XI, 132), die echten Proletarierhäuser: „Zinskasernen" (XII, 27), die Zigarren: „Trockene Glimmstengel" (XI, 97), Havannazigarren: „Kostbares Kraut" (IX, 168), Kneifer: „Nasenklemmer" (IX, 84). Als Metaphern empfindet man Bezeichnungen: „Perle der Diener" (X, 13), „Messias des Dramas" (X, 92), „Alter Musikbär" (IX, 263).

Vergleich.

Im Vergleich deutet uns das Wörtchen „wie" an, daß der Verstand dem Flug der Phantasie, die in Gleichnis und Metapher die Wirklichkeit verlassen, ein Ende bereitet, sie zum Realen zurückzwingt. Ueberleiten zum Vergleich sollen uns einige Beispiele, die ursprünglich noch als Metapher und Gleichnis gedacht waren, aber in formaler Zaghaftigkeit diese Form aufgaben: „Es war mir, als sei ein neues Morgenrot in der Literatur angebrochen" (X, 81), „Es war mir, als wäre mein Glück an mir vorübergezogen und rufe und winke nach mir zurück mit geheimnisroller Stimme und leuchtenden Händen" (VII, 54), „Es legte sich wie unsichtbare Bande um mich" (VII, 57), „Es schien ihr wie eine Last von der Seele zu fallen" (VII, 172), „Wie

stückweis fiel es von mir ab, und gleich Flügeln fühlte ich es an den Schultern" (VII, 68), „Alle unlauteren Empfindungen waren in mir wie hinweggespült" (IX, 139), „Die Füße schwebten nur so über dem Boden" (IX, 175). Die Zaghaftigkeit ist bedingt durch die Worte „nur so". Oefter dienen andere Worte diesem Zwecke: „Gleichsam", „gewissermaßen", „sozusagen", „förmlich". Sie finden sich in Saars Novellen sehr häufig. Der Dichter, der die Volksseele kannte und gestalten wollte, machte sie sich zu Nutzen. Der Mann aus dem Volke scheut sich, ein kühnes Bild auszusprechen, tut er es schon, dann dient eins von diesen Worten zur Entschuldigung: „Hermine verschlang ihn gleichsam mit den Augen" (VIII, 69). „Im Hintergrund stand eine Dame gleichsam an die Wand gedrückt" (X, 99). „Als ich den Kuß gewissermaßen nachzuschmecken begann" (X, 40). „Ich war gewissermaßen weder Fleisch noch Fisch" (IX, 217). „Er sollte sozusagen damit abgespeist werden" (X, 153). „Ihre Stimme berauschte ihn förmlich" (X, 129). „Schirmer wand sich förmlich unter diesen Blicken" (XII, 139).

Bei Saar läßt sich eine wechselnde Vorliebe für diese einzelnen Worte feststellen. In den ersten Novellen überwiegen: „gewissermaßen", „gleichsam", und „sozusagen", in den späteren Novellen ist eine Vorliebe für das Wörtchen „förmlich" nicht zu verkennen.

Bei den Vergleichen will ich zuerst die Frage zu beantworten versuchen: Was wird miteinander verglichen? Betrachten wir die Frage hinsichtlich der vier Uebergangsmöglichkeiten, die Aristoteles aufstellte, so finden sich am zahlreichsten Figuren, die Sinnliches mit Sinnlichem vergleichen, zahlenmäßig folgen Uebergänge von Geistigem ins Sinnliche, sodann von Sinnlichem ins Geistige. Sehr selten finden sich Vergleiche von Geistigem mit Geistigem. Dieses legt wiederum den Schluß nahe, daß Saar weniger abstrakt dachte, als vielmehr anschaute und fühlte. Im folgenden wird Sinnliches mit Sinnlichem verglichen: „. . . und wenn heutzutage die innere Stadt von der Ringstraße wie von einem blendenden Juwelengürtel umspannt erscheint, so glich sie damals, von den Ringmauern der Bastei eingeschlossen, einem Schatzkästlein, in welchem die meisten Kostbarkeiten zusammengedrängt lagen" (IX, 17). „Feiner weißer Nebel lag wie ein matt durchleuchteter Schleier über der Stadt" (IX, 28). „Das Zimmer, das mir wie die Abteilung eines Taubenschlages vorgekommen war" (IX, 82). „Das Schloß sah ganz wie ein mittelalterliches Kastell aus" (IX, 50). „Sein Laboratorium, wo es aussah wie in einer Hexenküche" (X, 90).

In diesen Beispielen wurden Gegenstände einander gegenübergestellt, öfter jedoch werden bestimmte Zustände, Eigenschaften des Gegenstandes mit denen anderer verglichen: „Zwei große Augen, schwarz und glänzend wie Steinkohle“ (X, 28), „Sie ist mager und aufgeschossen wie eine Bohnenstange“ (X, 28), „Die Vorderseite der Leiche nahm sich wie tätowiert aus“ (XI, 90). „Das Haus erschien mit seinen geschlossenen Jalousien wie ausgestorben“ (VIII, 57).

Die Art und Weise einer Handlung ist Vergleichsgegenstand: „Mein Herz pochte wie ein Hammerwerk“ (XI, 106). „Ein bejahrter Diener war ihm wie ein Automat behilflich“ (XI, 185). „Die Haare der Frau fielen in langen Strähnen hinab und umflossen sie wie ein Mantel“ (XII, 92). „Ihr Haar fiel aufgelöst wie eine Schleppe zu Boden“ (IX, 100). „Man soll mich einscharren wie einen Hund“ (XI, 122). „Die Parkette, die wie Spiegel glänzten“ (X, 19). „Am Rande des Glases stand der Schaum, weiß und dicht wie Schlagsahne“ (X, 23).

Vergleich zwischen Geistigem und Sinnlichem liegt vor: „Und nicht eigentlich die Schmach war es, was mein Innerstes wie mit Schlangenbissen marterte“ (XII, 57). „Sein Ruhm wird sich bald verdunkelt haben, wie die Farben auf seinen ersten Bildern“ (XI, 163). „Die Ungeheuerlichkeit dieser Zumutung traf mich wie ein Keulenschlag vor die Stirn“ (XI, 22). „Die Worte trafen wie Peitschenhiebe“ (IX, 313). „Es war wie ein Blendwerk der Hölle“ (XI, 106).

Sinnliches wird mit Geistigem verglichen: „. . . jene Verkehrsstraße, auf welcher man fast so rasch wie der Gedanke von Wien an den Strand der blauen Adria versetzt werden kann“ (VII, 113). „Wie ein nachzuckendes Gefühl die Wiederholung des Schlusses“ (VII, 210).

Im folgenden stellt das Geistige eine Metapher (Geistiges durch Sinnliches) dar: „Sie blickte in das unfreundliche Gestöber mit leuchtenden Augen, wie in eine goldene Zukunftswolke hinein“ (VIII, 12). „Das Städtchen lag da, wie ein Haufen Elend und Verkommenheit“ (VIII, 115).

Eine Figur, bei der beide Seiten des Vergleiches einer geistigen Sphäre entstanden, habe ich nicht gefunden.

Vornehmlich werden Bilder aus dem täglichen Leben zum Vergleich herangezogen, die Nebel werden mit einem Schleier, die Augen mit Steinkohlen, das Herz mit einem Hammerwerk,

der Diener mit einem Automat, die Haare mit Schleppe oder Mantel, ein Sitz mit einer Loge, die Gondel mit einem Sarg, die Stadt mit einem Schatzkästlein, das Zimmer mit einem Taubenschlag, Worte mit Peitschenhieben, der Schaum mit Schlagsahne, Parkett mit einem Spiegel verglichen. Gerade Gegenstände des Alltags, die jedem Menschen vertraut sind, waren für einen Dichter wie Saar mit seiner Tendenz nach Wirklichkeitsdarstellung die gegebenen für seine Vergleiche. Eigenartigerweise sind diese selten aus den Gedankenkreisen hervorgegangen, die durch seinen zeitweiligen bürgerlichen Beruf bestimmt sind. Selten nur hat er aus dem Soldaten- und Jägerleben, dessen Einwirkungen bei den Fachausdrücken doch noch stark wahrzunehmen waren, entlehnt. Zahlreich sind die Vergleiche, die der Natur abgesehen sind: „Die lang niedergehaltene Leidenschaft brach gleich einer entfesselten Naturgewalt in mir hervor“ (VII, 105). „Wie an trüben und sonnenlosen Tagen ein dumpfer Druck auf einem liegt, so überkam mich, wenn ich sie zur gewohnten Stunde nicht sah, ein Mißbehagen“ (X, 47). „Das ganze Weh der Erde stieg vor mir empor — es wogte wie ein dunkles Meer und obenauf schwamm die Leiche der Geigerin.“ (VII, 97). „Die Rede ging in einen wahren Sturmwind über, der alle Einwürfe der Minister wie Sturm aufwirbelte und mit sich fortriß.“ (VIII, 24). „Das von dunklen Haaren, wie von einer mächtigen Wolke umflossene Antlitz“ (VII, 214). „Wie da draußen am Horizont weiße, schimmernde Wolkenmassen emportauchten, so tauchte im Geiste des verabschiedeten Staatsmannes die Vergangenheit auf“ (IX, 280). Auch das Charakteristische des Blitzes lockt Saar zu Vergleichen: „Dies alles war so rasch wie der Blitz geschehen“ (VIII, 100). „Wie ein Blitz hatte sie dabei der Gedanke an ihren Gatten durchzuckt“ (IX, 313). „Das brutale Wort hatte wie ein Blitz alles Vergangene erhellt“ (XII, 57). „Wie aus einem Sumpfe blickte ich hervor“ (IX, 204).

Aus kleineren Beobachtungen entstammen Vergleiche wie: „Die Burgruine klebte wie ein Geiernest an einer Felsenzacke“ (VII, 120). „Regungslos wie die fremdartige Blütenpracht des Wintergartens“ (VIII, 32). „Die Brillanten funkelten an ihren Ohren gleich großen Tautropfen“ (IX, 256). „Die großen Augen, die blau wie Kornblumen waren“ (IX, 282). „Ihre Augen, die wie zwei große schwarze Kirschen glänzten“ (XII, 15). „Der Mund, der rot war wie eine Granatblüte“ (XI, 139). „Die Kopftücher der Arbeiterinnen flatterten wie seltsame große Blumen“ (IX, 142).

Dem Tierleben entstammen: „Sie verteidigte ihn oft wie eine Löwin ihr Junges gegen die derben Erziehungsversuche des Halbgatten." (XII, 108). „Er ist häßlich wie ein Affe" (XII, 87). „Mir war zumute wie einem Hirsch im September" (X, 46). „Die braunen Augen blickten stolz und einnehmend zugleich wie die des Hirsches" (VII, 68). „Sie fing an, sich auf ihrem Sitz wie eine Schlange zu winden" (IX, 263). „Wie ein Aal wußte sich dann das schlanke Geschöpf jeder verlangenden Umarmung zu entwinden" (XI, 69). „Aufbrüllend wie ein verwundeter Stier" (VII, 144). „Gleich einer wilden Katze sprang sie an mir herauf" (IX, 159). „Ich habe sie am Hause vorbeischleichen sehen wie eine Katze" (IX, 132). „Ich lechzte wie ein Hund" (IX, 134). Insbesondere aus der Vogelwelt sind Vergleiche genommen: „Ein groteskes Gesicht, das dem einer geblendeten Eule glich" (XII, 77). „Ich hörte nur ein kurzes, helles Lachen erklingen, wie das einer Spottdrossel" (IX, 131). „Sie stahlen wie die Elstern" (IX, 126). „Hände gleich den Fängen eines großen Raubvogels" (IX, 140). „Auf die Ueberreste einer annähernd menschlichen Behausung stürzten sich die Kratochwiler wie Habichte und nahmen davon Besitz" (IX, 125).

Vergleiche aus der Profan-Geschichte, Kunst-, Mythologie-, Literaturgeschichte finden sich vereinzelt.

Personifikation.

„In der Personifikation erreicht die dichterische Kunst der belebenden Veranschaulichung ihren Höhepunkt. In ihr wird die Poesie gewissermaßen im eigentlichen Sinne schöpferisch."[4]) Jedoch besitzt Saar nicht in dem Maße Beseelungsvermögen wie andere Dichter (z. B. Goethe und Mörike). Unser Dichter, der überall das Volkstümliche nachzubilden versucht, hat auch dieses Kunstmittel verwandt. Das Volk neigt dazu, sein Seelenleben in das Unbeseelte hineinzulegen. Der Natur, aber auch toten und abstrakten Dingen haucht das Volk Leben ein. Von Naturmächten am liebsten dem Wind und der Sonne: „Der Wind trieb schweres Gewölk vor sich hin" (VIII, 12). „Ein frischer Wind kräuselte die Wasserfläche" (VIII, 114). „Ein scharfer Nordwind drohte jedes leisere Geräusch zu verschlingen" (XI, 106). „Die Sonne, ihr letztes Gold verschüttend" (VII, 116). „In den blanken Scheiben spiegelten sich die Strahlen der niedergehenden Sonne" (IX, 183). „Die Sonne verschleierte sich mit trüben Dunstmassen" (XII, 142). „Das

---

[4]) Weise a. a. O. S. 110.

Wetter ist eine lebende Macht: „Das erste feuchtkalte Herbstwetter warf ihn nochmals nieder“ (XII, 115). „Ein wahres Frühlingswetter war da, um bald wieder einem harten Nachwinter Platz zu machen“ (X, 75). Die ganze Natur ist lebendig: „Die Natur würde Protest eingelegt haben“ (IX, 326), „Lispelnde Birkenwipfel“ (IX, 358). „Der Lenz enfaltet seine Reize“ (VII, 76). „. . . Menschen, die von nach Veilchen duftenden Lüften geküßt worden“ (VIII, 12). „Die Stürme zitterten“ (VIII, 97).

Von leblosen Dingen sind für ihn Teile des menschlichen Körpers beseelt: „Die Augen schleuderten rasche Zornblitze“ (VIII, 11). „Stechende Augen“ (IX, 67). „Rosige Lippen lächelten Grüße zu“ (IX, 34). „Friedliche Hände“ (IX, 343). „Der deutsche Arm hat den deutschen Geist erschlagen“ (X, 85). „Er ließ seine Füße in bequeme Hausschuhe schlüpfen“ (X, 159). „Sein klopfendes Herz sagte ihm, daß sie es sei“ (IX, 146).

An Beispielen von Beseelung von Leblosem sei noch angeführt: „Häuser, die ihm so vertraut entgegenblickten“ (X, 116). „Die Kirche sah aus schattigen Wipfeln hervor“ (X, 134). „Der weitausblickende Turm“ (VII, 224). „Der weitausspringende Erker“ (X, 239). „Halberblindete Fenster“ (VII, 203). „Der Salon erstrahlte erwartungsvoll“ (VIII, 26). „Die Residenz schwieg im tiefen Schlafe“ (VII, 97). „Das holpernde Gefährt“ (IX, 159). „Ein verwaister Einspänner“ (XI, 66). „Flüchtige, weitausgreifende Hufe“ (IX, 306). „Den Schüsseln zu Leibe gehen“ (IX, 143). Die Beseelung ist deutlich gemacht: „Sein Letztes dem Teufel der Roulette in den Rachen werfen“ (X, 223).

Die Beispiele für die Beseelung von Abstraktem lassen sich unter grammatische Gesichtspunkte ordnen, je nachdem sie durch ein Verbum, Substantiv oder Adjektiv gebildet sind.

Es überwiegen bedeutend die verbal gebildeten Personifikationen: „Die Zeit drängt mich — die Zeit gestattet es nicht“ (X, 96). „Das Schicksal reißt mich von deiner Seite“ (IX, 192). „Von Einladungen und Verpflichtungen im Kreise herumgejagt“ (VII, 75). „Ein Blick dämmte meine Seele zurück“ (VII, 94). „Der Schlaf hatte mit sanftem Nahen die drückende Gedankenlast von ihm genommen“ (VIII, 26). „Ein tiefer Friede würde in ihre Brust einziehen“ (IX, 308). „Das Gespräch hatte alle Erinnerungen in mir aufgewühlt“ (X, 57). „Dinge, davon sich meine Weisheit nichts träumen läßt“ (X, 71). „Hier, wo Not und Elend zu Hause sind“ (X, 183). Gemütszustände und Regungen hat der Dichter gern personifiziert: „Eine tiefe, wilde Sehnsucht überkam

mich und drohte mir die Brust zu zersprengen“ (VII, 54). „Ein Weh hatte mir drinnen das Herz zusammengepreßt und eine dumpfe Hitze ins Antlitz getrieben“ (VII, 58). „Ich suche meinen Schmerz in elendem Wein zu ersäufen“ (VIII, 8). „Meine Ueberlegenheit war in mir erwacht“ (VIII, 66). „Hoffnungen, welche der Zufall wach gerufen, sollten von diesem wieder vernichtet werden“ (IX, 54). „Leidenschaft, die sich in Worten jeder Ueberschwenglichkeit enthielt, jedoch die reinsten und vollsten Herzenstöne anschlug“ (IX, 98). „Die Eifersucht und ein Haß gegen den Müller packten mich“ (X, 54). „Stumpfheit, die sich zur Aufmunterung mit den Fäusten der Gemeinheit in die Rippen stieß“ (VII, 166). In dem letzten Beispiel war schon eine Personifikation enthalten, die durch ein Substantiv gebildet war. „Der Schüttelfrost, der Vorbote einer Erkrankung“ (IX, 324). „Ein Kind des Lebens“ (VII, 65). „Wink des Schicksals“ (X, 95). „Arm der Gerechtigkeit“ (X, 47). „Willkommene Beute ihrer niedrigen Gesinnungen“ (XII, 116).

An Beispielen für Personifikationen durch Adjektiva sei — außer den unter anderen Gesichtspunkten schon angeführten — erwähnt: „Melancholisches Düster herrscht“ (IX, 73). „Stöhnende Wehklage“ (IX, 336). „Die gesunde Sinnlichkeit“ (X, 82).

Charakteristik.

Saar hat drei seiner Novellen den Obertitel gegeben: „Schicksale". Unter diesem Stichwort hätte er alle seine Erzählungen zusammenfassen können. Menschenschicksale sind in allen gestaltet worden, doch keine Schicksale, die blind walten, sondern Schicksale, die in den Menschen selbst begründet sind.[1]) Namentlich gilt dies von den späteren Novellen. Es kam dem Dichter auf die Darstellung des Innenlebens seiner Helden an. Die Frage, welche Mittel der Charakteristik Saar anwendet, soll betrachtet werden. Zwei Möglichkeiten besitzt der Dichter, seine Helden zu charakterisieren: Er kann es direkt tun oder kann uns indirekt eine Beschreibung der Person geben, indem er uns Taten und Ereignisse aus ihrem Leben berichtet und es dem Leser überläßt, aus solchen Zügen ein Bild von dem Helden zu gewinnen. In den meisten Novellen gibt uns Saar die Charakteristik durch beide Möglichkeiten. Doch überwiegt die indirekte Charakteristik. Es trägt in seinen besten Novellen alles zur Charakteristik bei. Das kleinste Handeln seiner Personen, alles Werk ihrer Hände, von dem wir Nachricht erhalten, selbst ihr Aeußeres läßt immer klarer vor uns das Bild seiner Helden entstehen. In der Meisterschaft seiner Charakterisierung liegt nicht zuletzt die Ursache für die Wirkung seiner Erzählungen; denn je tiefer wir in die Seele eines Menschen hineinblicken, je vertrauter und bekannter uns ein Mensch ist, umsomehr Anteil nehmen wir an seinem Schicksal.

Direkte Charakteristik.

Direkt charakterisiert entweder der Dichter sich selbst, eine Person eine andere der Mithandelnden oder diese sich selbst. Ausgesprochen direkte Charakterisierung durch den Dichter findet sich in „Ninon",

---

[1]) Ella Hruschka spricht von einem Motiv des Dichters, von der Wahrheit, daß jeder sich selbst zum Schicksal wird, und daß, was wir Verhängnis zu nennen pflegen, in unseren eigenen Schwächen und Fehlern, unsern Verwirrungen und Versäumnissen und zuletzt in unserer Natur tief begründet ist". a. a. O. S. 129.

„Geschichte eines Wiener Kindes“, „Haus Reichegg“, „Die Pfründner“ und anderen. Ich führe als Beispiel ein Stück aus der Charakteristik „Ninas“ an: „Bei aller Unbildung — sie konnte kaum lesen und schreiben — besaß sie Geist, Urteilskraft und stets schlagfertigen, sarkastischen Witz; sie konnte oft Aussprüche tun, über die man erstaunte. Habgierig und eigennützig war sie in der Regel nicht, vielmehr mit allem zufrieden, was man ihr anbot; sie wurde selten unwillig, wenn man ihr nicht einmal ein bescheidenes Souper vorsetzen konnte . . .“ (X, 69). Des öfteren werden nur einzelne Merkmale eines Charakters beleuchtet: „. . . bei seinem scheuen und in sich selbst gedrückten Wesen hatte er ja nur die Schattenseiten eines Standes kennengelernt . . .“ (VII, 128).

Sehr zahlreich sind direkte Charakterisierungen durch andere mithandelnde Personen: Der Graf in Haus Reichegg sagt über seine Tochter zu dem Dichter: „Es ist erstaunlich, welche ausgebreiteten Kenntnisse sie besitzt: offen gestanden, ich fühle mich ihr gegenüber oft unwissend. Freilich verdankt sie vieles, ja das Meiste nur sich selbst und ihrem unermüdlichen Fleiß. Und dabei welch ein Gemüt! Die Hingebung und Zärtlichkeit, die Güte und Frömmigkeit selbst! Wie gesagt ein einziges Kind!“ (VII, 217). Der Pächter charakterisiert seinen Bruder: „Rücksichtsloser Egoismus war der Grundzug seines Wesens. Aber er verband damit Eigenschaften, die nicht nur anderen, sondern auch ihm selbst verderblich wurden. Er war im höchsten Grade leichtsinnig, und sein Hang zu ausschweifendem Wohlleben kannte keine Grenzen“ (XI, 23). Auch Einzelzüge werden angeführt: „Mein Schwager Erwin gefällt sich in Paradoxen. Aber Sie müssen mir erlauben . . .“ (XI, 180).

Neben diesen beiden Möglichkeiten einer direkten Charakteristik findet sich die unmittelbare Selbstcharakteristik: „Ich war immer etwas romantisch angehaucht gewesen. Und trotz aller weltmännischen Genußfähigkeit — und wenn Sie wollen, Genußsucht, auch immer mit einem unbestimmten Hange nach stiller beschaulicher Zurückgezogenheit in irgend einem Erdenwinkel behaftet —.“ (XII, 19). „Ich bin nicht immer so fröhlich, wie Sie mich zu sehen pflegen. Ich habe auch meine trüben Stunden und mir ist eigentlich stets am wohlsten, wenn ich für mich allein sein und meinen Gedanken nachhängen kann.“ (VII, 92). „Ja, ich war eine Canaille“, sagte sie dann mit einer Art von teuflischer Genugtuung“ (X, 68).

Oefter begegnen uns „beschreibende Charakterskizzen",[2]) welche die Mitte halten zwischen direkter und indirekter Charakteristik. Sie sind meist mit der Vorgeschichte verbunden. So werden uns die Eigenschaften einer Person nicht aufgezählt, sondern, gleichsam in Handlung umgesetzt, uns vorgeführt. In der Charakterskizze „Ninas" erfahren wir von bezeichnenden Episoden aus ihrem Leben: Wir hören von ihrem Verhalten im Rausch, von ihren Revolutionserlebnissen, die sie in solchen Augenblicken erzählt, von dem „armen Rudi", der sich um ihretwillen „die Tod bringende Kugel ins Herz gejagt hatte". In „Hymen" hören wir in der Vorgeschichte, die auch der Charakteristik dient, von einem entscheidenden Erlebnis Sandeks, von seinem Verhältnis zu der Gattin eines hohen Generals.

In „Conte Gasparo" wird uns eine Charakterskizze geboten, die neben direkter Charakteristik Episoden berichtet, die bezeichnend für den Helden sind: von einem Erlebnis mit der Frau eines Friseurs bezw. mit ihrem Gatten. Derartige Charakterskizzen werden uns meist gleich gegeben, wenn der Dichter uns eine bisher fremde Person vorstellt. In „Ninon" wird sie uns in der Form einer Erinnerungsfiktion gezeichnet. Außer in den schon erwähnten Novellen finden sich solche Skizzen in vielen Rahmenerzählungen oder solchen, in denen der Dichter persönlich mit in die Handlung verwoben ist.

In Erzählungen, die uns unmittelbar den Stoff ohne eine besondere Kunstform bieten, muß natürlich mindestens ein Charakter langsam entwickelt werden und vor unseren Augen entstehen. So vervollständigt sich langsam das Bild des Innozens, der Marianne, der Steinklopfer, der Troglodytin, Ginevras und mancher anderer Charaktere. Der Zahl nach überwiegen die Novellen, in denen die erwähnten Möglichkeiten der Charakteristik vereint sind: Eine Charakterskizze gibt uns ein erstes Bild, das im Laufe der Erzählung immer mehr vertieft wird.

Indirekte Charakteristik.

Welches sind nun die Mittel, die der Dichter verwendet, um die Kenntnis vom Charakter seiner Personen zu vertiefen? Von der direkten Charakteristik war schon die Rede. Es wurde bereits erwähnt, wie sehr Handlungen aus dem vergangenen Leben eines Menschen Klarheit über sein Wesen geben. Das Tun der Person, das wir selber miterleben, vermittelt uns eine sichere Erkenntnis seiner Eigenart. Die direkte Charakteristik allein

[2]) Käthe Offergeld a. a. O. S. 112.

angewandt würde die Vorstellung eintönig machen. Die Anschauung ist notwendig, die uns gleichsam den theoretischen Charakter in einen praktischen umwandelt.

Saar hat es meisterhaft verstanden, den Einklang zwischen seiner direkten und indirekten Charakteristik zu wahren. Man denke an das Auftreten des Dichters in „Haus Reichegg“ und vergleiche damit das Auftreten des Grafen in „Schloß Kostenitz“, der auch als Gast und Offizier in Einquartierung kommt. Wie hat Saar trotz der gleichen Situation eine den Charakteren entsprechende Haltung herausgearbeitet: Jener ist bescheiden und zurückhaltend, dieser anmaßend und rücksichtslos. Wie treffend wird Marianne durch das Verhalten dem kränklichen Kinde gegenüber charakterisiert, der Burggraf durch das selbstbewußte aristokratische Benehmen in der Kneipe, wo er dem wütenden Wirt die Zeche nicht zahlen kann, oder in den „Brüdern“ der Offizier durch sein egoistisches Handeln und der Pächter durch seine Milde!

Oft charakterisiert das Nichthandeln: In „Ginevra“ wagt es der Offizier nicht, seiner Dame den Arm anzubieten, „Ehrerbietung hält ihn zurück“. (IX, 180.)

Sehr wirkungsvoll hat der Dichter die verschiedenen Wirkungen einer gleichen Ursache nebeneinander gestellt: der Dichter wird verschiedenen Herren vorgestellt: „Der Architekt, ein behäbiger, jovialer Lebemann... war schon auf mich zugekommen und schüttelte mir die Hand, während der Musiker H...., ein ergrauter Apostel Richard Wagners, sich mit einem apathischen Kopfnicken begnügte. Der Maler, schlank und blond..., verneigte sich mit verbindlicher Schüchternheit wie ein junges Mädchen“ (IX, 254). Oder in derselben Novelle: „Man sah, in welcher Gemütsverfassung sich Elsa befand, und war in Verlegenheit, wie man darüber hinwegkommen sollte. Selbst der joviale Architekt wußte sich nicht zu helfen, er trommelte auf den Scheiben der Glastür..., während Frau von Ramberg ihren sichtlichen Aerger hinter einem Zeitungsblatt verbarg, das sie zur Hand nahm. Der Maler aber näherte sich betrachtend den Bildern, die an den Wänden hingen..., nur Conimor kam nicht aus dem Gleichgewichte. Er goß sich höchst munter ein zweites Glas Chartreuse ein und vertauschte seine Zigarre, die er in den Aschenbecher warf, mit einer zarten Papyrus.“ (IX, 260.) — — Selbst die Auswahl von Speisen und Getränken einzelner wird nebeneinander gestellt: „In diesem Augenblick traten zwei Diener mit Teebrettern ein und begannen zu servieren. Die

Fürstin nahm eine Tasse, was ihr einen vorwurfsvollen Blick des Hausarztes zuzog..., der berühmte Gast folgte ihrem Beispiel, und auch der Graf ergriff eine Tasse, in die er noch einen Löffel Rum goß. Der Hofmeister langte nach einem Glas Bier, das Fräulein streckte die schmächtigen Finger nach einem belegten Brötchen, die Französin wählte einige kleine Näschereien aus, während der Arzt seine stoische Enthaltsamkeit durch eine abweisende Handbewegung kundgab" (XI, 78).

Gern läßt der Dichter uns von seinen Personen über ihre Ideale und ihre Gesinnungen erzählen. Innozens schildert einen Priester aus seinem Heimatdorf mit innerer Anteilnahme und stellt ihn als Mustergestalt hin. Wir kennen das Ideal des Innozens und damit auch den Grundzug seines Wesens. Röber zeigt uns seine Seele, wenn er sagt: „Die Herren Poeten pflegen beständig von ihren Idealen zu sprechen; auch andere Leute haben welche. Das meine ist ein sehr großes Vermögen, ein Ideal, das so ziemlich jedes andere in sich schließt" (IX, 241). Der Graf in „Haus Reichegg" läßt seine Stellung zu den politischen Ereignissen seiner Zeit erkennen, zur französischen Revolution, zur folgenden Zeit der Reaktion; wir erfahren, wo der Schwerpunkt seines Denkens liegt, und so tritt seine Gestalt deutlich vor unsere Augen. Der Graf berichtet dem Dichter über seine Stellung zu Goethe und Schiller: „Sie waren zwei große, gewaltige Geister, und ich bin stets in Gesellschaft ihrer Werke." Dabei wies er auf einen der Bücherschränke, die ihm zunächst standen, „aber man darf sich von ihren Ideen nicht fortreißen lassen; denn Phantasie und Wirklichkeit sind zweierlei" (VII, 213). Wie bezeichnend ist diese Aeußerung für den Grafen! Das Wesen eines Menschen kann sich kundtun durch die Wahl seiner Freunde. Von seiner Ehefrau sagt der Pächter: „In ihrem feinen, blassen Gesichtchen lag eine stille Traurigkeit, die mich eigentümlich anzog, so daß ich, so oft ich vorüberkam, in den Laden spähte, um sie zu sehen" (XI, 27).

Es charakterisiert den Menschen, wie er sich zu den Ereignissen verhält, die an ihn herantreten. Ständl sagt: „Eigene Kinder wollten sich nicht einstellen, mir war es ganz recht. Denn das hätte jedenfalls Unordnung ins Haus gebracht; auch würde ich mich gewissermaßen vor den Stiefkindern geschämt haben, die sich jedenfalls über die Sache ihre Gedanken gemacht hätten" (XI, 142). Als er seine Frau bei einem anderen sieht und ihm klar geworden ist, daß sein Eheglück dahin ist: „Aufrecht, ohne jedes Gefühl in mir, als das der tiefsten Verachtung, ging ich

nach Grinzing. Ich war um so ruhiger, als ich bei meinem Eintritt in das Warmhaus bemerkt hatte, daß geheizt war“ (XI, 143). Laura („Die Parzen“) nennt die Liebe „die größte Dummheit, die es auf Erden gebe“. Das Recht zu dieser Dummheit gestand sie zwar notgedrungen der Jugend zu, wer aber schon in gewissen Jahren stand und sich noch mit derlei befaßte, den verachtete sie gründlich“ (XI, 44). Wie trefflich charakterisiert sich die Mutter, wenn sie sagt: „Ei was!“ rief die alte Frau in ihrer resoluten Weise dazwischen: „Ihr Männer habt es beständig nur mit der Liebe! Die entsteht und vergeht. Was den beiden fehlt, ist ein Kind; eine kinderlose Ehe ist keine Ehe!“ (VII, 98.)

Die Auffassung, die ein Mensch von seinem Beruf hat, bezeichnet ihn: „Auch die Tätigkeit, der ich mich jetzt hingeben mußte, sagte mir zu. Schon früher war es meine liebste Erholung gewesen, mit den Knechten und Mägden auf die Felder herauszuziehen, zu ackern, zu säen und bei der Ernte Sichel und Sense zu schwingen“ (XI, 16). Erinnert sei auch an die begeisterten Worte, die Doktor Trojan über seinen Beruf sagt (X, 183), wie echt sie sind, zeigen seine Lebensbedürfnisse: „Aber ich habe keine Bedürfnisse. Ich kuriere um die Suppe…, und das ist auch der Unterschied zwischen mir und anderen Aerzten. Die meisten wollen nur verdienen.“ (X, 184.)

Der Charakter des verkommenen Bruders zeigt sich deutlich in der Art, wie er der Gastfreundschaft des Pächters begegnet; er fordert das Herrichten der Gaststube, Wein, den man niemals im Pächterhause trank, das Bett nennt er miserabel und fordert, man „müsse das Zeug umtauschen“ (XI, 34). Kennzeichnend ist auch, wie er sich zu dem Gefühlsausbruch der alten Magd verhält: „Mit gefalteten Händen trat sie ihm näher und brach in Tränen aus. „Plärr nicht!“ herrschte er sie an. „Davon bin ich kein Freund.“ (XI, 32.) Der rücksichtslose Egoist läßt seinen Affekten freien Lauf. Aehnlich der Diener in „Familie Worel“, der auf den Vater Worel schimpft, ihn einen „eingebildeten Narren“ nennt oder Frauenlob, der, sobald er Röber verlassen, diesen, sich immer mehr in seinen Aerger hineinsteigernd, mit nicht gerade schmeichelhaften Namen belegt: „Ach was! Ein Hohlkopf ist er, der obendrein an Größenwahn leidet“ (XI, 243). Wie ganz anders der Freiherr in „Schloß Kostenitz“: „Diese Worte trafen den Freiherrn wie Peitschenhiebe, aber er zuckte nicht einmal mit den Wimpern“ (IX, 322). Oder Fridolin, der sein Leben auch nicht um sein Ich kreisen läßt, sondern den Sinn seines Daseins darin sieht, zu dienen: „Ich gestehe, daß mich eine wahnsinnige

Eifersucht befiel. Es trieb mich, auf den windigen Kerl loszustürzen und ihn an der Kehle zu packen. Aber ich beherrschte mich und unbemerkt ging ich wieder, obgleich es mir fast das Herz abdrückte" (X, 33).

Man denke an die Art, wie Marianne und Ginevra auf eine anerkennende Wertung ihres Wesens antworten: „Marianne .... erwiderte nichts und brachte nur langsam die Hand vor die Brust"; ebenso ungekünstelt und unbefangen antwortet Ginevra auf das Kompliment des Offiziers (IX, 175). Oder man beachte das Gespräch zwischen dem Offizier und Ginevra: „Ich werde nicht zurückkehren (zum Balle); denn was sollte ich hier noch, wenn Sie fort sind?". Jede andere würde nun, obgleich ich diese Worte in überzeugendem Tone gesprochen hatte, doch irgend eine spöttisch bezweifelnde Erwiderung hingeworfen haben. Ginevra aber blickte nachdenklich zu Boden. „Wirklich?" fragte sie dann, indem sie langsam die Augen aufschlug und mich mit einem vollen Blick ansah." (IX, 179). Man kann eine solche „jede andere" auch in Saars Novellen finden: „Wie schön Sie sind", sagte er bewegt. „Sie wollen mich mit Schmeicheleien gewinnen", erwiderte sie trocken. „Darauf gebe ich nichts." (X, 132.) Wie glänzend charakterisieren diese verschiedenen Antworten die beiden Frauen!

Auch die Wirkung der Musik auf die Seele eines Menschen gibt einen Zug seines Wesens zu erkennen: „Jeder fühlte sich in seiner Weise gepackt, überwältigt, gepeinigt, entzückt, aufgelöst. Selbst Frau von Ramberg konnte ihre Würde nicht behaupten; sie fing an, sich auf ihrem Sitz wie eine Schlange zu winden. Elsa lag weit zurückgelehnt in dem niederen Fauteuil, ohne zu merken, daß ihre Hand den Arm Conimors berührte, den dieser auf die Lehne gelegt hatte. Sie war bleich, und ein hastiges, gleichmäßiges Zucken erschütterte ihren Leib. Plötzlich stieß sie einen durchdringenden Schrei aus" (IX, 263).

Zu den wirkungsvollsten Mitteln der Charakteristik gehören die so zahlreich eingeschobenen Reflexionen. Deutlicher als in diesen Selbstbespiegelungen schauen wir sonst kaum in die Seele eines Menschen. Ich erinnere an die längere Reflexion, die Brandenberg in „Vae victis" (S. 34 ff.), die Bracher (Tambi S. 105 ff.), die in „Schloß Kostenitz" der Graf (S. 337) und die Gräfin (S. 313) anstellen.[3]) Schon die Tatsache, daß sie sich selbst betrachten, ist bezeichnend, wieviel mehr ist der Inhalt ihrer Reflexionen kennzeichnend für sie!

---

[3]) S. oben S. 75 f.

Ein erhellendes Licht kann auch auf den Charakter eines Menschen fallen, wenn wir ihn einen anderen beurteilen hören. Man denke nur an die bissige Art, mit der in den „Parzen“ Laura ihre Gäste und ihre Schwester charakterisiert, so daß der Dichter sagt: „Auf dem Heimweg überdachte ich alles, was Laura mit ihrer giftigen Lästerzunge vorgebracht“ (XI, 49). Nina charakterisiert ihren Mann, und was denkt der Dichter?: „Wie wahr, wie zutreffend war das alles! Und doch, wie tief verletzte es mich, daß gerade sie es aussprach. Sie hätte trotzdem noch einige Achtung für seine geistigen Anstrengungen — zum mindesten Mitleid mit ihm fühlen sollen“ (X, 92). Frauenlob charakterisiert den Dichter und seine Schule: „Aber so seid ihr nun einmal, ihr Herren von der alten Schule! Ihr könnt eure überlieferten Ideale nicht loswerden. Da treffen es die Frauen wirklich besser. Die haben den Mut, mit der Vergangenheit zu brechen, und besitzen den richtigen Instinkt für die Bedürfnisse der Gegenwart“ (IX, 228).

Zur Verdeutlichung des Charakters einer Person hat der Dichter bisweilen auch den Vergleich gebraucht: Er vergleicht z. B. Raphaela mit ihrem Vater und ihrer Mutter (VII, 205, 213, 215). Der Vergleich wird oft zur Kontrastierung: in der Novelle „Der Hellene“ stellt der Dichter Zug für Zug den „Hellenen“ und den „Wasserspeier“ gegenüber und sagt am Schluß dieser Charakterskizze: „Aber der Zwiespalt lag tiefer. Der eine war eine pathetische, der andere eine zynische Natur...“ (XI, 158). Vergleiche mit Personen, die nicht in der Novelle auftreten, finden sich; doch sind diese meist allgemeiner Art: „Jeder andere Brotherr als der seine würde ihn entlassen haben! Dieser aber...“ (XII, 115). Oder: „Ja, ja, die Reichen können so schön begraben werden. Unsereins wird verscharrt wie ein Hund.“ (XII, 121.) In „Heirat des H. St.“ vergleicht Ständl seine Frau mit einem Schwan: „Bei ihr aber mußte ich im stillen immer an den Schwan denken, der in dem kleinen seichten Teich in einem der Gärten gehalten wurde. So oft er auch unter das schlammige Wasser tauchte, er kam immer wieder zum Vorschein wie der frisch gefallene Schnee. Ja, so war sie.“ (XI, 142.)

Die Eigenart eines Menschen prägt sich selbst in der Art seiner Wohnungseinrichtung aus. Von der Thomasin sagt Ständl: „In der Wohnung und Küche alles spiegelblank, wie sie selbst.“ (XI, 141.) In dem Eintrittszimmer des Grafen in „Schloß Kostenitz“ „sah es ziemlich wüst aus. Auf einem niederen Schranke gewahrte man neben einer Anzahl von Gerten und

Reitstöcken die Mütze und die Handschuhe des Grafen; zwei Säbel, ein schwerer und ein leichter, lehnten in einer Ecke, und auf dem Tische vor dem Sofa lag bei den Resten eines Frühstücks, die jetzt der Bursche rasch entfernte, ein zur Hälfte gerauchter Tschibuk" (IX, 321). Der nicht gerade ordnungsliebende Reiteroffizier ist am Zustand seiner Wohnung zu erkennen. Die Ausstattung des Gemaches des Grafen von Reichegg nennt der Dichter „eine zwar schlichte aber bezeichnende". „Zwischen zahlreichen Bücherschränken stand ein einfacher Betschemel mit einem kleinen Kruzifix aus Ebenholz. An den Wänden sah man sorgfältig gruppiert in Lithographien die Bildnisse des Herrscherpaares, der Marschälle Windisch-Grätz und Radetzky, dann der Fürsten Metternich und Schwarzenberg, sowie anderer hervorragender weltlicher und geistlicher Würdenträger" (VII, 212).

Darstellung des Aeußeren.

Ein wesentliches Moment bei der Darstellung des Menschen bildet die Beschreibung des Aeußeren. Sie dient zur Erregung dessen, was P. Heyse den „inneren plastischen Sinn" des Lesers nennt:[4]) Die Gestalten treten plastisch und anschaulich vor unser Auge. Zum anderen kann das Aeußere ein Spiegel des Inneren sein. In Saars Novellen läßt sich meist aus dem Aeußeren seiner Gestalten Schlüsse auf ihr Inneres ziehen, bezw. der Dichter hat sie schon gezogen. Saar zeigt sich als ein sehr feiner Beobachter. Ich kann hier wieder auf das verweisen, was oben bereits ausgeführt wurde, daß seine Sinne sehr fein empfindlich sind, kaum ein Körperteil in seiner Eigenart oder irgend eine Aeußerlichket entgeht seinem Auge. Man kann auch aus dem Aeußeren seiner Personen einen von ihm bevorzugten Typ erkennen, z. B. haben alle sympathischen Figuren eine schlanke Gestalt: „Elsa, das Wiener Kind, hat „eine hohe schlanke Gestalt" (IX, 216). Klothilde in „Schloß Kostenitz" hat „schlanken Wuchs" (IX, 282). Zu der „auffallenden Schönheit" der Dame in „Der Hellene" gehört auch „die geschmeidige Fülle ihres hohen Wuchses" (XI, 155).

Dagegen ist der Wuchs des Marquis, der den Gasparo betrügt, „plump und gemein". (Diese Zusammenstellung ist bezeichnend.) (X, 216.) Der Direktor des Kinderasyls, der als etwas komische Figur auftaucht, ist „ein kleiner und dicker Mann" (IX, 255).

---

[4]) P. Heyse „Jugenderinnerungen und Bekenntnisse", S. 357.

Wir hören von den Händen seiner Personen.[5]) Das Mädchen, das der Exzellenzherr liebt, hat schmale Hände (VIII, 56). Die Hände Elsas sind „gerötet und ließen trotz der peinlichen Sorgfalt, mit der sie offenbar gepflegt wurden, Spuren harter häuslicher Arbeit erkennen“ (IX, 235). Der Finanzwache-Kommissär im „Brauer von H.“ hat eine „gepflegte, am kleinen Finger stark beringte Hand“ (XI, 103). Sandek „streckt dem Dichter eine weibisch gepflegte, weiße Hand entgegen“ (XII, 75). Stäudl hat „unglaublich große, mit verschrumpften Hautfalten bedeckte Hände“ (XI, 131).

Der Musiker in der „Geschichte eines Wiener Kindes“ hat „lange vertrocknete Finger“ (IX, 266). Das Mädchen, das im Liebesverhältnis zu einem der verkommenen Schüler steht, hat „schön geformte, lang befingerte Hände“ (X, 259).

Die Füße des Marquis in „Conte Gasparo“ sind „plump und gemein“ (X, 216). Herr Jaksch, der Gatte Paulas, hat „große und plumpe Füße“ (X, 159).

Klothilde in „Schloß Kostenitz“ „zeigt höchst geschmeidige“ (IX, 282), und Elsa in der „Geschichte eines Wiener Kindes“ „harmonische Gliederbewegungen“ (IX, 216). Majas Gliederbewegungen sind von „anmutiger Energie“ (XII, 74).

Am deutlichsten zeichnet der Dichter das Gesicht seiner Personen; denn das erste, was uns beim Menschen auffällt, was uns ihn sympatisch oder unsympatisch macht, ist sein Antlitz: Fridolin, der tschechische Diener, hat „ein rundes Gesicht, das beständig in unterwürfigem Frohsinn strahlt“ (X, 11). Der Burggraf, der deutsche Aristokrat, hat ein „schmales Antlitz“ (XI, 71). Der widerliche Küfergeselle im „Brauer von H.“ hat ein „Bocksgesicht, das durch einen Spitzbart noch mehr in die Länge gezogen ward“ (XI, 97). Der Priester, der zu der toten Klothilde kommt, hat ein „zartes, fast mädchenhaftes Gesicht, das Befangenheit und Verlegenheit ausdrückte“ (IX, 333). Ein „vornehmes, markantes Gesicht, das aber durch ein ungewöhnlich stark zurückweichendes Kinn entstellt wurde und einen hektischen Zug aufwies“, sieht der Dichter von „trübem Kerzenschein“ beleuchtet (XI, 67).

Eine Bezeichnung der Farbe des Gesichtes gibt Saar gern: Bruchfelds Antlitz ist „kräftig gefärbt“ (X, 108). Der Wirt im „Sündenfall“ zeigt ein „kupfriges Schelmengesicht“ (X, 265).

---

[5]) „Rühmt sich Saar doch, keine Hand zu vergessen, die er einmal sorgfältig betrachtet.“ R. M Meyer „Deutsche Literatur“ a. a. O. S. 471.

Eine der „Schönen" „ein weißrotes Puppengesicht" (X, 265). Das Antlitz Paulas sah „blutlos aus, so daß es eine leicht gelbliche Färbung zeigte" (X, 163). Laura, eine der „Parzen", ziert ein hageres, fleckig gerötetes Gesicht" (XI, 43). Klothildens Antlitz „wies bei aller rosigen Helle einen zart bräunlichen Hautton auf und war von einem solchen Zauber, daß man es, auch nur einmal gesehen, nie wieder vergessen konnte" (IX, 283). Bruchfeld sieht das Gesicht der geliebten Frau „von einem zarten rosigen Hauch verklärt" (X, 132).

Von fast all seinen Personen erfahren wir etwas über ihre Augen, die ja ganz besonders als der Spiegel der Seele bezeichnet werden. Der Dichter liebt vor allem blaue Augen: Die Frau des Brauers von H., die „an Schönheit ihresgleichen suchte", ist „eine Blondine mit großen blauen Augen, die unter langen Wimpern hervorschmachteten" (XI, 105). Stadler, der Gatte des Wiener Kindes, hat „äußerst gutmütige blaue Augen" (IX, 213). Conte Gasparos „kleine vergißmeinnichtblaue Augen blicken ungemein wohlwollend" (IX, 205). Des Pächters Tränen quillen aus „blauen, sanftmütigen Augen" (XI, 11). Tertschka, das Böhmermädchen, hat „sanfte braune Augen" (VII, 125). Die „Troglodytin", die Mährin, hat „große dunkelgrüne Augen" (VIII, 127). „Das Wiener Kind" fällt durch „helle Goldaugen" auf. Die schlanke blonde Frau, die Anlaß zur Erzählung „Hymen" ist, hat „dunkle Ametystaugen" (XII, 69).

Alle Gesichtsteile sieht er: Die Geliebte des verkommenen Thoms hat einen großen, verbissen sinnlichen Mund (X, 259). Nina hat einen leblos blassen Mund (X, 66). Aus dem „schmalen Antlitz Rosis" schimmerte eine fein geschwungene Nase licht hervor" (XII, 120). Berta, die Erstgeborene der Parzen, hat ein „stumpfnasiges Gesicht" (XI, 42). Die Stirn des Herrn Jaksch scheint dem Dichter „bedeutend" (X, 159). Die Stirn des Arztes ist „frei und hoch" (VII, 204).

Natürlich erfahren wir auch fast immer etwas von den Haaren seiner Personen; über deren Farbe, über die Haarfrisur, ob sie echt oder gefärbt sind usw. Rosi hat „einen noch blonden Haarknoten" (XII, 120). Bei der Hanstein entdeckt der Dichter „ungleich gefärbte Haare" (XII, 132). Das volle Haar Ginevras, auf welches sie scheinbar wenig Sorgfalt verwendete, umrahmte in losen Scheiteln ihr schimmerndes Antlitz" (IX, 199). Der Urgroßvater des Fürsten ist ein „Mann, der das Haar, der Tracht seiner Zeit gemäß, leicht gepudert und nach rückwärts in einen

Beutel zusammengefaßt trug“ (XII, 11). „Die fahlblonde Haarfülle“ der Dame in der Ausstellung der Sezession ist „à la Cleo de Merode gescheitelt“ (XI, 155).

Beim Manne fällt Saar gleich der Schnurrbart auf, der allerdings nach der damaligen Mode schon eher bemerkt wurde als heute. Bruchfeld „läßt ein kurzer, stark ergrauter Vollbart eher jünger als älter erscheinen“ (X, 18). „Ein mächtiger fuchsroter Schnurrbart verleiht dem Antlitz Gasparos ein höchst martialisches Aussehen“ (X, 205). „Bei Herrn Jaksch“ gelangt „ein unternehmend aufgedrehter Schnurrbart zu großer Geltung“ (X, 159). Das Gesicht des Herrn Stäudl erhält „durch den lang hinabfallenden Zottelbart etwas unheimlich Wildes“ (XI, 131). Den Sohn Worels bezeichnet der Graf als „mager und dünnbärtig“ (XII, 27). Der alte Herr, der uns von Sandeks Ende berichtet, hat einen „weißen Schnurrbart“ (XII, 88).

Von Zähnen und Lippen, von Gesichtszügen und Kinn sagt Saar etwa aus: Bei Maja nimmt der Dichter „prachtvolle Zähne“ wahr (XII, 74). Die Hanstein läßt er „hochmütig die schadhaften falschen Zähne fletschen“ (XII, 132). Bei Ginevra sieht der Offizier „blasse Lippen, die im Lächeln zwei Reihen der köstlichsten Zähne enthüllen“ (IX, 195). „Wulstige Lippen tauchen über dem verschwindend kurzen Kinn des Direktors des neuen Kinderasyls auf“ (IX, 255). In „Außer Dienst“ sagt der Dichter in bezug auf den verabschiedeten Offizier: „Seine ursprünglich schönen und feinen Gesichtszüge waren gleichsam im Fett zerflossen“ (XI, 116).

Der Sinn des Dichters für schöne Frauen und Farben zeigt sich in der Darstellung des Aeußeren. Und doch ist gerade die Kleidung nicht etwas rein Aeußerliches. Der Aesthet wird auf seine Kleidung peinlich achten, der oberflächliche, eitle Mensch wird sich unbedingt blind nach der Mode richten. Von dem „Hellenen“ und dem „Wasserspeier“ sagt der Dichter: „Die Beiden waren eben die entschiedensten Gegensätze. Schon im Aeußeren. Während der eine immer nach der Mode gekleidet war, ging der andere in einer abgeschabten Samtbluse einher, auf deren Kragen das straffe, weißblonde Haar lang herabfiel. Oft erschien er auch im Arbeitskittel ...“ (XI, 158). Der Direktor des neuen Kinderasyls „verneigt sich linkisch und sah in seinem zwar ganz neuen, aber sehr schlecht sitzenden schwarzen Anzuge zwischen den in geschmackvoller Sommertracht gekleideten Anwesenden wie ein Leichenbitter aus“ (IX, 255). Hätte dieser linkische Herr anders gekleidet sein können?

„Vor allem stand ihm die Zivilkleidung besonders gut; denn sie ließ das Aristokratische seiner Erscheinung, welche vormals durch die Uniform verallgemeinert wurde, in voller Eigentümlichkeit hervortreten“ (X, 212).

Aus den angeführten Beispielen ist schon zu erkennen, wie der Dichter für alle Einzelheiten der Kleidung ein Auge hat: Er sieht die Farbe, den Zuschnitt, er sieht, wie ein Kleid der Körperform entspricht, ja, er bemerkt sogar die Art des Stoffes: Elsa trug „ein Morgenkleid aus rotgemustertem Foulard“ (IX, 251). Die Kleidung gibt Kenntnis von der wirtschaftlichen Lage des Menschen: Die Gewänder der armen, toten Geigerin „erschienen ziemlich abgetragen. Auch die Handschuhe, sowie die knappen Stiefelchen wiesen leicht erkennbare Schäden auf“ (VII, 163). Die Kleidung des früher stets modernen und eleganten „Hellenen“ „erschien, wenn auch noch immer sehr sorgfältig gehalten, etwas abgetragen und fadenscheinig“ (XI, 161).

Ueber andere Kleidungsstücke, über Handschuhe, Stiefel, Hut seiner Personen, läßt uns der Dichter nicht in Unkenntnis: Rosi „trug dünne Trikothandschuhe, alte, zurückgelegte Ware, wie sie im Ausverkauf um ein paar Kreuzer zu haben war“ (XII, 129). Elsa erscheint in einem „großen weißen Spitzenhut“ (IX, 251). die Dame in der Ausstellung „in einem etwas zerknitterten grotesken Modehut“ (XI, 155), Paula in „sichtlich neuem Hut, der mit roten Blumen geputzt war“ (X, 125).

Die ausführliche Darstellung des Aeußeren, wie sie bisher in Beispielen gezeigt wurde, diente im Wesentlichen dazu, die Personen den Lesern „plastisch“ erscheinen zu lassen, sie ihm äußerlich vertraut zu machen und so Interesse auch an ihrem Inneren zu wecken. Doch war aus manchen Beispielen schon ersichtlich, wie das Aeußere direkt oder indirekt in Verbindung mit dem Inneren gebracht wurde; von den vielen Darstellungen, die unmittelbar diese Beziehung aufweisen, seien noch einige Beispiele angeführt: „Wie eitel er sein mußte, erkannte man sofort an der Geschniegeltheit seines Aeußeren und an der Art, wie er mit seiner gepflegten, am kleinen Finger stark beringten Hand den Schnurrbart zwirbelte“ (XI, 103).

Die Sprache.

Als wesentliches Mittel der Charakteristik ist in Saars Novellen die Sprache zu nennen. Nicht nur der Inhalt des Gesprochenen, sondern auch die Sprachform, wie Wortwahl, Satzbau und Ausdrucksweise ist namentlich für Menschen aus verschiedenen Berufs- und Bildungsgruppen charakteristisch. Die

Sprache des gebildeten Mannes neigt im allgemeinen zu einer Schematisierung, das Schriftdeutsch setzt sich immer mehr durch. Doch Saar hat sich die Ursprünglichkeit bewahrt, die sich auch in der Eigenart seiner Sprache äußert. Diese Echtheit und Ungezwungenheit macht dem Leser die Personen des Dichters so lieb und vertraut, diese Echtheit, die sich auch in der Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit ihrer Sprachform ausprägt — —. Nina verfällt mitunter in den „niedrigsten Wiener Dialekt“. Im „Sündenfall“ ist die Mundart bezeichnend für die heruntergekommenen Schüler und ihre Dirnen. Die Musikanten, der Wirt und die Tochter des Hausmeisters im „Burggrafen“ reden im Unterschied zu den anderen Personen aus höherer Gesellschaftsschicht in echt wienerischem Dialekt. In einer Mundart, die nicht alleiniger Ausdruck einer niederen Volksschicht ist, reden die „Pfründner“. Die Sprache Rosis bringt das Weiche und Gemütvolle zum Ausdruck, das ihrem Charakter eigen: „Dort hab' ich eine Tant'! Ein arm's Weib, obwohl S' ein klein's Haus hat. Solang ihr Mann g'lebt hat, haben s' auch allein drin g'wohnt. Aber seit er tot ist, muß sie eine Partei 'nein-nehmen. Und da hat s' halt ihr Kreuz. Denn der Zins wird oft schuldig blieben oder gar net zahlt. Und wär' sie g'wiß froh, wenn s' ein paar ordentliche Leut' in die Wohnung krieget“ (XII, 130). Man vergleiche damit die Mundart des Wirtes im Burggrafen. Das Polterige, Rauhe, aus dem aber auch dem Feinhörigen ein leiser Gemütston klingt, kommt zum Ausdruck: „Was? Ka Geld? Und da sitzen S' scho' zwa Stund' da und lassen Ihna geb'n, was guat und teier is? Und extra no' d' Musikanten aufhalten und vorspül'n lassen! Ach, da legst di nieder!“ (XI, 68.)

Wenn auch in den früheren Novellen sich kein Dialekt findet, so doch Charakteristika für die Sprache des Volkes. Ludmilla redet nicht so gewählt und sorgfältig wie Innozens. Ihre Sprache weist z. B. apostrophierte Formen auf.

Für die Sprache des Volkes ist vor allem der Gebrauch von Provinzialismen und volkstümlichen Ausdrücken charakteristisch. Der intellektuelle Mensch beherrscht mit seinem Geist das Wort. Er läßt seiner Sprache nie die Zügel schießen. In strammer Zucht muß sie sich derber Volksausdrücke enthalten und statt ihrer gewählte Worte und Ausdrucksweise vorziehen. Der Reichtum an Fremdwörtern kennzeichnet den wissenschaftlich gebildeten Menschen. Dem Garderobenmeister in „Leutnant Burda“, Seligmann Hirsch, dem Aufseher der Steinklopfer, Nina mit ihren zum Teil derben volkstümlichen Ausdrücken stehen etwa der General

in „Vae victis", der Notar, bei dem der Herr Tambis arbeitete, und der Oberst in „Ginevra", der einen volkstümlichen Ausdruck mit einem „wie man zu sagen pflegt" entschuldigt, in ihrer gewählten, flüssigen Ausdrucksweise gegenüber. Tertschka und Georg, die beiden Steinklopfer, brauchen Provinzialismen, wogegen der Dr. jur. in den „Dissonanzen", der Literat, der das Erlebnis mit der „Sappho" berichtet, in ihre Sprache Fremdwörter einstreuen. Die Offiziere (z. B. Leutnant Burda) verraten durch ihre Fachausdrücke ihren militärischen Stand; den Tanzmeister, der den Ball leitet, auf dem Ginevra tanzt, kennzeichnen seine Fachausdrücke als solchen.

Eingeschobene Redensarten oder Flüche charakterisieren: Seligmann Hirsch kennzeichnet das „Gott Du Gerechter!" als Juden. (IX, 93.) Der Graf in „Schloß Kostenitz" ruft seinem Hund: „Verdammte Bestie" (IX, 324) zu, ein Ausdruck, der seine innere Zuchtlosigkeit zeigt.

Die Wiederholung von Worten ist charakteristisch fur den lebhaften Seligmann Hirsch: „Ein Telegramm!; Ein Telegramm!?" schrie er. Zu dem Wirt: „Das Essen muß exquisit sein. Ein Diner! Ein Diner . . .!" (IX, 406). Für Bacher, den Herrn Tambis, ist die Neigung zu Steigerungen kennzeichnend: Auf die Frage, wie es ihm gehe: „Mir geht es schlecht — sehr schlecht" . . . und etwas später: „Es geht mir in der Tat sehr schlecht — schlechter, als Sie es sich vorzustellen vermögen." (VIII, 104).

Wie der Satzbau in Saars Novellen Mittel der Charakteristik ist, will ich an einigen Beispielen zeigen: Der Aufseher fragt: „Wer ist d e r da?" „Er ist zur Arbeit hergewiesen", sagte Tertschka. „Zur Arbeit? Der Kerl kann ja kaum auf den Füßen stehen!" Und weiter: „Was? Du hast beim Militär gedient?" Huber antwortete: „Sieben Jahre; im 12. Regiment. Jetzt aber haben sie mich heimgeschickt, weil ich das böse Fieber nicht los werden kann, das ich mir bei der Belagerung von Venedig geholt." (VII, 118). Man vergleiche diese rohen kurzen Sätze, die so recht das Wesen des Aufsehers charakterisieren, mit der Antwort Hubers, mit dem wohlgeordneten und periodisierten Satz. Die Alte, die den Brief des Exzellenzherr besorgen soll, erwidert zögernd: „Es könnte wohl gehen; man müßte Mittel und Wege finden — aber . . ." „Ich weiß was Sie sagen wollen, meine Liebe. Sie können jedoch ganz ruhig sein. Der Brief enthält durchaus nichts Verfängliches, wenn ich auch Gründe habe, zu wünschen, daß er in solcher Weise bestellt werde." (VIII, 61). Die Sätze der Alten atmen Unsicherheit, wogegen der Satzbau des

Exzellenzherr eine unbedingte Sicherheit erkennen läßt. Man vergleiche endlich die ruhigen, selten abgerissenen Sätze in mittlerer Länge des gutmütigen, weichen Pächters mit den kurzen, abgerissenen des boshaften Bruders, der „das heftige Naturell von der Mutter ererbt hat . . .“. „Ach was, als Offizier — und so ein Mädel! Der Alte könnte zwar die Kaution hergeben. Aber es fällt mir nicht ein, so früh ins Joch zu kriechen“ (XI, 22).

Die Satzverbindungen sind charakteristisch: Laura springt rasch von einem Thema zum anderen. Die Sätze stehen ohne Beziehung nebeneinander: „Zu allem Ueberfluß haben wir heute Waschtag. — Aber wissen Sie schon das Neueste?“ (XI, 47).

Seligmann Hirsch und Frauenlob zeigen ihre Lebhaftigkeit dadurch, daß sie anderen immer ins Wort fallen (IX, 95 und 336). Zeugnis für die mangelnde Bildung legen Verstöße gegen die Grammatik ab: Karl Schirmer, der Pfründner sagt: „Aber ich wäre viel lieber bei die alten Schnapsbrüder.“

Die Sprechweise der Personen Saars hat oft sehr Charakteristisches: Der Oberst fordert Tertschka auf, den Hergang, der Ursache wurde, Georg ins Gefängnis zu werfen, zu erzählen. „Das tat sie nun; freilich gar schlicht und unbeholfen, aber mit einem solchen Ausdruck von Wahrheit, daß der Oberst sichtlich ergriffen wurde.“ (VII, 149). Eine nachlässige Sprechweise kann auf innere Zuchtlosigkeit schließen lassen: Der verkommene Bruder: „Da ist ja endlich die Kaluppe!“ rief er mit heiserer Stimme, „dachte schon, sie läge am Ende der Welt.“ (XI, 31). Das Subjekt läßt er einfach fort. Aehnlich Nina: „Das Saufen hab ich mir abgewöhnt; bin überhaupt solid geworden“ und später: „Könnten Mann und Frau sein. Bedankst Dich — was?“

Die zynische Natur des Wasserspeiers ist auch aus seiner Sprache zu erkennen: „Dazu kam noch, daß die Bilder, die er später pinselte, wie seine früheren waren, und so wurden sie wieder ohne Schonung zurückgewiesen. Was wollen Sie? Die Kunsttrödler mußten herhalten . . .“ (XI, 168). Man achte auf die Wortwahl: „Pinseln“, „Herhalten“ und auf die eingeschobene Frage! Stark prägt sich auch der Charakter des großsprecherischen Finanzkommissärs, der uns von dem Brauer von H. berichtet, in seiner Sprache aus: „Glauben Sie mir, meine Herren, wir haben eine viel zu ideale Vorstellung von dem Wesen der Frauen, vor allem aber von der sogenannten weiblichen Tugend“ und später als er von dem Brauer spricht: „Den aber hätten sie sehen sollen, meine Herren! Ein wahres Monstrum, sage ich Ihnen, das man

in einer Jahrmarktbude hätte ausstellen können; sein Wanst mochte allein einen halben Zentner gewogen haben.“ (XI, 105).

Selbst auf den Klang und den Ton der Stimme achtet der Dichter. Wir hören von der physischen Beschaffenheit der Stimme seiner Personen: „Die Stimme des Seligmann Hirsch hatte, obwohl sie eines gewissen sonoren Klanges nicht entbehrte, doch etwas so unangenehm Lautes und Eindringendes, daß es mir durch Mark und Bein ging und alle Nerven in Aufregung brachte.“ (IX, 85). Ginevra hat eine „weiche, dunkle Stimme“ (IX, 179). Milada hat eine „helle, aber sanfte Stimme“ (X, 29). Frau v. Ramberg „warf mit ihrer etwas dünnen und knöchernen Stimme ein“ (IX, 271). Die Hausmagd Fridolins „rief mit schriller Stimme“ (X, 20). Laura eine der Parzen, hat eine kreischende Stimme“ (XI, 47). Der Küfergeselle fragt mit „einer dünnen meckernden Stimme“ (XI, 93). Die Frau, die Melonen auf dem Markt verkauft, anwortete „mit gequetschter, gleichsam in Fett erstickender Stimme“ (XI, 108).

In gewissen Situationen ist die Stimme seiner Personen „gedämpft“ (IX, 241), „leise“ (IX, 253), „gepreßt“ (IX, 259), „leise, aber klar und eindringlich“ (IX, 279), „gedehnt“ (IX, 271), „bebend“ (IX, 311), „tonlos“ (IX, 316), „trocken“ (X, 132), „dumpf“ (XI, 135), „geheimnisvoll flüsternd“ (X, 171), „halb kreischend, halb fauchend“ (XI, 57) usw.

Der Ton des Sprechens verrät einen bestimmten Gefühlszustand. Frauenlob fragt „kühl und offenbar verletzt durch meine zweifelhafte Zustimmung“ (IX, 244). Ein anderer sagt: „Scharf“ (IX, 251), „spitz“ (IX, 251), „kalt“ (IX, 259), „in eisigem Ton“ (IX, 260), „demütig“ (IX, 285), „sanft“ (IX, 315), „hochmütig“ (X, 40), „weichmütig“ (X, 44), „mit einer Art von teuflischer Genugtuung“ (X, 68), „mit kalter Unbefangenheit“ (X, 86), „unterwürfig“ (X, 170), „halb ärgerlich, halb gutmütig“ (X, 172), „mit seinem alten, giftigen Zynismus“ (X, 168), „betroffen und hochmütig zugleich“ (X, 83), „der Ton innerster Ueberzeugung, mit dem ich zu dem Brauer von Habrovan gesprochen, schien ihn mächtig ergriffen, schien den qualvollen Verdacht in seiner Seele überwältigt zu haben.“ (XI, 100).

Selbst Untertöne werden differenziert: Jemand spricht „bitter scherzend“ (IX, 293), „halb im Ernst, halb im Scherz“ (VIII, 76), „in satyrisch scherzhaftem Ton“ (IX, 296), „mit leichter Ironie“ (IX, 311). Eigenartig ist oft der Ton des Sprechenden charakterisiert: „Ach was“, lachte der Fürst (XI, 183), „durch die Kunst“,

hohnlachte der Graf (XI, 182), „gewiß, gewiß“, bekräftigte der Kaufmann, noch feierlicher. „Obgleich er“ — hier dämpfte er die Stimme zu geheimnisvollem Flüstern „nicht wirklicher Doktor ist“ (X, 171). Doktor Trojan merkte die Verstimmung des Dichters und fuhr „den schrillen Ton seiner Stimme mildernd, fort . . .“ er spricht weiter und „bei dieser Rede war seine fistelnde Stimme tiefer, klangvoller geworden“ (X, 183).

Das Lachen.

Endlich sei noch auf die feine Differenzierung des Lachens seiner Personen hingewiesen, das oft zur Charakterisierung einer inneren Einstellung dient.[6]) Ausdruck von innerer Freude ist es dem Dichter: Er spricht ein junges Mädchen auf der Straße an und stammelt in der Verlegenheit Worte der Entschuldigung: „Sie blickte mich leicht von der Seite an und brach dann in ein klingendes Lachen aus“ (IX, 216). Ginevra erwidert einige scherzhafte Bemerkungen des Offiziers mit einem „reizenden Lächeln“ (IX, 175).

Das Lachen drückt ein Wohlwollen aus: „Dorsner begegnet mit Liebenswürdigkeit den Komiteemitgliedern, da „zuckte es geschmeichelt um ihre Nasenflügel, ein wohlwollendes Lächeln verbreitete sich über ihre Gesichter“ (IX, 170). Ein inneres Bejahen wird ausgedrückt: „Er lächelte ihr mit stiller Beistimmung zu“ (IX, 287). „Du hast Recht“, erwiderte er mit zustimmendem Lächeln“ (IX, 300). „Er bemühte sich, verständnisinnig zu lächeln, als ihm mein Name genannt wurde“ (IX, 255). Eine Unmöglichkeit, einen inneren Abstand läßt das Lachen erkennen. „Er lachte laut auf, „da irren sie sich gewaltig.“ (IX, 232). Klothilde hat Angst, ihr Gatte könne den Grafen zu einem Duell fordern: „Besorge nichts, entgegnete er mit ruhigem Lächeln“ (IX, 317). „Er lachte laut auf „Vermögen? Schulden!“ (IX, 270). „Ach was Papa!“ lachte Conimor gedehnt“ (IX, 257).

Das Lachen ist ein blödes: „Während ein blödes Lächeln um ihre roten, halbgeöffneten Lippen spielte“ (IX, 137), „bemerkte ihr Gatte mit einem stereotypen Lächeln“ (IX, 175), „Er starrte mit einem blödsinnigen Lächeln vor sich hin“ (X, 196). Eine gewisse Art von Schmerz kann ein bitteres Lachen ausdrücken: Bruchfeld sieht Paula für immer schwinden: „Endlich brach er in ein kurzes, bitteres Lachen aus“ (X, 151).

---

[6]) „Lachen offenbart das Herz; es führt eine Art von Vertraulichkeit herbei“, Blankenburg a. a. O. S. 202.

Im Lachen gibt sich auch Schadenfreude zu erkennen: „Sie haben sich also großartig geirrt.“ Sie lachte. „Dieses Lachen tat ihm weh“ (X, 148). Fridolin wird von seiner gestrengen Ehehälfte vom Stammtisch geholt, und er muß „unter dem Zischeln und verhaltenen Lachen der Tischgäste wie begossen abeilen“ (X, 20). Schadenfreude mit dem Unterton des Triumphierens prägt sich aus: Paula „brach hinter dem Rücken der abgehenden Frau in ein Lachen aus“. Auf die Frage, warum sie lache: „Die Alte erinnerte sich, mich hier schon gesehen zu haben, wußte aber nicht wann und mit wem“ (X, 140). Etwas Höhnisches wird wiedergegeben. Das Lachen wird zu einem Grinsen: „Ich vernahm ein wildes, weithinschallendes Hohngelächter“ (IX, 134), „so sagte er, ihn mit giftigem Hohne angrinsend“ (X, 139). Das Grinsen ist Ausdruck für etwas Unechtes: „. . . sagte er mit einem seltsamen Grinsen, das sich wie ein freudiges ausnahm.“ (X, 181). „Seine Verlegenheit hinter einem freudigen Grinsen zu verbergen trachtend“ (X, 224). Der ironische Mensch bringt es nur zu einem Lächeln: „Seine schmalen Lippen umspielte dabei ein halb dienstfertiges, halb ironisches Lächeln“ (XI, 180). „Ein sarkastisches Lächeln zuckte über das Antlitz des Grafen“ (XI, 180).

Eigentümlichkeiten von Personen.

Von gewissen Eigentümlichkeiten seiner Personen berichtet uns der Dichter: Der Wirt hat „ein gewohntes, verschmitzt offenherziges Lächeln“ (IX, 86). (Wie bezeichnend für einen Wirt!). Conte Gasparos Züge ziehen sich „beim Sprechen stets zu einem freundlichen Grinsen zusammen“ (X, 205). Paula „errötet sehr leicht“ (X, 128). Sehr humoristisch hat der Dichter uns von „der entschiedenen „Vorliebe des Herrn Fridolin für Pilsener Bier berichtet“ (X, 17 ff.). Der Dichter selber hat „eine entschiedene Abneigung gegen den Gebrauch von violetter Tinte“ (X, 169). (Zeigt seinen ästhetischen Sinn.) Der „Pfründner“ Schirmer weiß nichts, was ihm „zuwiderer“ wäre als das Kartenspielen (XII, 107). Conte Gasparo wird von einem ungewöhnlich starken Hang zum anderen Geschlecht beherrscht (X, 207). Er redet mit hartnäckiger Vorliebe ein hastiges, stark gebrochenes Deutsch, „obgleich er wußte, daß wir alle italienisch sprachen“ (X, 211). Stäudl hat „vor alten Weibern immer Abscheu empfunden“ (XI, 136). Der Fürst hat „eine Lust an alten Sachen, nach denen er alle Rumpelkammern durchstöbern läßt“ (XII, 21).

Lebenslauf.

Ich, Eduard Lütgen, evangelischen Bekenntnisses, wurde geboren am 26. Februar 1903 zu Unna i. W. als Sohn des Kaufmanns Theodor Lütgen. Nach vierjährigem Besuch der evangl. Volksschule zu Unna trat ich 1913 in das Reform-Realgymnasium meiner Heimatstadt ein und bestand dort Ostern 1922 die Reifeprüfung. Drei Semester studierte ich ausschließlich evangel. Theologie; in meinem 4. Semester ließ ich mich in der philos.-naturwissenschaftl. Fakultät einschreiben, um neben evangel. Religion Deutsch und Geschichte zu studieren. Ich habe die Universitäten Münster und Tübingen besucht. Am 4. Februar 1927 bestand ich in Münster die Prüfung für die Promotion zum Doktor der Philosophie.

Es ist mir ein Bedürfnis, an dieser Stelle meinen akademischen Lehrern zu danken, besonders Herrn Professor Dr. Schwering, der meine Arbeit anregte und förderte.